2

HEA SKE LTER LTER



SCORPIO-RISING

IL CINEMA VISIONARIO

HEALTER SKELTER



Vittore Baroni, Enrico Marani & Manitù Rossi present the first (and last) 7" record by **LE FORBICI DI MANITU'**, including the (un)official hymn of the Decentralized World-Wide Networker Congress 1992 and a romantic tribute to the disappearing 45 RPM vinyl single. The record is available only as a free insert with issue 63 of the Mail Art magazine **ARTE POSTALE!**, in a limited edition of 600 copies. You can request the magazine sending an international postal money order or cash ($8 / £ 4 / DM 12 / FF 40 / Lire 9000 including postage & packing) directly to Vittore Baroni, Via C. Battisti 339, 55049 Viareggio, Italy. For Air Mail outside Europe, add $ 2 to each order.

SICK THINGS ! =

-Tapes and video catalogue. Free

-Death in June book = £ 5.000 + 2.000

-Sick things n°2 = mini book illustrato articoli su Manson, PTV, Kenneth Anger, Coil, horror, Lautreamont, E.Bathory, Special suicidio ecc... + C-90 tape con rarita' Industrial (Current 93, Lustmord, NWW, Organum, Non, D.Galas..)

-Horror trash = C-90 con classici del trash anni '50 e '60 + 6 tavole £ 5.000 + 2.000

c/o MARCO CORBELLI V.Tartini 8
41049 SASSUOLO (MO)

INDEX

INTRODUZIONE-LONG LIVE NEW FLESH.....4

SECTION 1 ANTICHI DELIRI ONIRICI

IL SOGNO E IL CINEMA...by ROBERT DESNOS.....5
UN CHIEN ANDALOU...by LUIS BUNUEL.....6
UN CHIEN ANDALOU...by SALVADOR DALI'.....8
I FILM DI DALI'...by HEALTER SKELTER.....9
STREGONERIA E CINEMA...by ANTONIN ARTAUD.....11
INTERVISTA AD ARTAUD.....13

SECTION 2 ALEJANDRO JODOROWSKY

INTERVISTA I.....15
INTERVISTA II.....20

SECTION 3 SPECIAL APOCALYPSE NOW

L'APOCALISSE E POI.....23
LA VERITA' TUTTAVIA NON HA ALCUNA DIGNITA'.....26
L'UOMO-WILLARD NEL MONDO DEL ROCK: OVVERO, UN VIAGGIO
ALL'INTERNO DI JIM MORRISON.....32

SECTION 4 KENNETH ANGER

INTERVISTA I.....38
LUCIFER: UN KOMPENDIO DI KENNETH ANGER...by TONY RAINS.....42
INTERVISTA II...by CARL ABRAHAMSSON.....48

SECTION 5 DEREK JARMAN

INTERVISTA.....56
L'ALTRA FACCIA DI DEREK JARMAN...by HEALTER SKELTER.....59
THE ANGELIC CONVERSATION...by COIL.....62

SECTION 666 THE ANTICHRIST

E.T. L'ANTICRISTO.....64

SECTION 7 HERZOG-CRONENBERG-WARHOL

HERZOG-DICHIARAZIONI.....69
CRONENBERG-DICHIARAZIONI.....73
WARHOL-DICHIARAZIONI.....74

Un grazie di cuore a: Silvia Dall'Olmo, William Strali, Nuovo Cinema Inferno

LONG LIVE NEW FLESH

Visionario, chi e' dotato di vista non comune, chi da corpo alle ombre e alle proprie fantasie.
Abbiamo dedicato il 2° numero di Healter Skelter a quel cinema che, con diversi intenti e con diverse caratteristiche, ha cercato di creare opere "fisiche", creazioni non strettamente intellettuali e razionali, il cui livello di penetrazione si fermi alle associazioni mentali piu' esterne, ma abbia cercato di offrire esperienze fisiche,concrete,dirette non solo al cervello,ma all' intero organismo nei suoi strati piu' interni.

L'attore che "guarda in camera" e' un simbolismo lampante nella pratica cinematografica : l'identificazione totale dell'attore con lo spettatore. Ci sembra appropriato offrire la copertina a tre famosi "faccia a faccia" del cinema totale : l'occhio tagliato di Bunuel, lo stupore mistico-illuminato di Wilard, il crudele sguardo di Alex il drugo; il Mister Hyde che dorme in tutti noi.
Il materiale potenziale e' enorme, non si escludono aggiornamenti futuri.

PROSSIME USCITE HEALTER SKELTER

Taste the whip = S/M e arte
Lucy in the sky with diamonds = drugs culture
Lucifer rising = the devil/god businness
Paint it black = La pittura visionaria
Blood Feast ! = B-Movies
Singers of the apocalypse = Apocalypse culture in the underground music (1977 - 1992)

.....

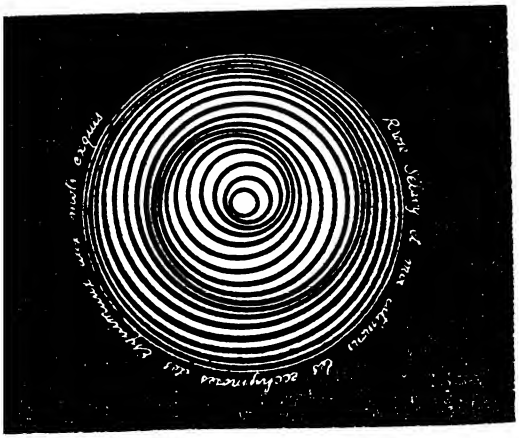
Healter Video - Healter tapes !

Disponibile lista gratuita

solo per scambio, di Video e

nastri. c/o Alle Papa v. Z.Merli 3
40141 BOLOGNA

section 1





ANTICHI DELIRI ONIRICI

IL SOGNO E IL CINEMA

di ROBERT DESNOS

C'è un cinema più meraviglioso di ogni altro cinema. Coloro ai quali è dato di sognare sanno bene che nessun film può eguagliare, in imprevisto e in tragico, quella vita indiscutibile a cui è dedicato il loro sonno. L'amore, il gusto per il cinema partecipa del desiderio del sogno. In mancanza dell'avventura spontanea che le nostre palpebre si lasciano sfuggire al risveglio, noi andiamo nelle sale oscure a cercare il sogno artificiale, e forse eccitante, capace di popolare le nostre notti deserte. Vorrei che un regista si entusiasmasse per questa idea. Alla mattina, dopo un incubo, annoti con minuzia quel che si ricorda, e lo ricostruisca esattamente. Qui non si tratta più di logica, di costruzione classica, né di lusinga per la pubblica incomprensione, ma di cose viste, di un realismo superiore, perché offre un nuovo campo alla poesia e alla fantasia. In effetti, chi non si è reso conto dell'interesse esclusivamente personale del sogno? Solo il dormiente ha partecipato alle sue perizie, e la sua descrizione sarà sempre insufficiente per farne apprezzare agli uditori l'interesse terribile o comico. La poesia doveva aspettarsi tutto dal cinema: e riconosciamo che non sempre è stata delusa. Spesso la sceneggiatura è stata magnifica e gli attori ammirevoli. Siamo loro debitori delle emozioni più profonde. Ma, mentre la poesia si liberava da ogni regola e da ogni imbarazzo, il cinema doveva limitarsi a una logica angusta e semplicemente volgare. Malgrado i numerosi tentativi, non ci è stato ancora dato di assistere, allo schermo, ad una sceneggiatura affrancata da ogni legge umana. I sogni, in particolare, vi sono completamente snaturati; non ce ne è uno che partecipi della incomparabile magia che costituisce il loro fascino. Non ce ne è nessuno in cui il regista si sia servito dei suoi ricordi.

Il pubblico che può apprezzare simili manifestazioni è forse ristretto? Non dovrebbe esserlo. Qui c'è un tentativo di educazione che potrebbe risultare interessante. Comunque, è desolante veder sprecare cifre folli in volgarizzazioni idiote come *La Roue*, e non vedere alcun tentativo da parte di coloro la cui libertà di spirito è abbastanza grande da legittimare qualsiasi licenza da parte del realizzatore. Il cinema non ha ancora nulla che equivalga all'audacia dei Balletti russi, e naturalmente nulla che sia libero come *Couleurs du temps* o *Les Mamelles de Tirésia* a teatro.

Ho già detto quanto deplorassi la proibizione dell'erotismo. Si immaginino gli effetti notevoli che si potrebbero trarre dalla nudità e quali mirabili opere potrebbe realizzare, al cinema, il marchese di Sade.

Ma allora non si potrebbe fondare un cinema privato in cui si proietterebbero i film troppo arditi per il pubblico ordinario? In tutti i tempi gli innovatori sono stati impacciati dai loro contemporanei. Il pittore e lo scrittore poterono dedicarsi, nell'oscurità, a compiti superiori. Il cinema potrà mai evadere dalla prigione dei pregiudizi? Il cinema morrà forse per la mancanza di questi eccentrici nei quali insisto a vedere gli unici geni? Un amico, un giorno, supponeva l'esistenza di uno di essi, che avrebbe dedicato la propria esistenza all'istituzione di un *laboratorio di esperienze* di questo genere. Ci sarà dato un giorno di incontrare questo miliardario che preferirà ai titoli fastosi dei re del lardo o dell'acciaio quello, a mio avviso più invidiabile, di uomo libero?

R. Desnos, *Le rêve et le cinéma*, in «Paris Journal», 27 aprile, 1923

Un chien andalou (1929)

Questo film nacque dall'incontro fra due sogni. Appena giunto a Figueras, da Dalì, invitato a passarci qualche giorno, gli raccontai che avevo sognato da poco una nuvola lunga e sottile che tagliava la luna e una lama di rasoio che spaccava un occhio. Lui mi raccontò che la notte prima aveva visto in sogno una mano piena di formiche. Aggiungendo: «E se dai due sogni ne cavassimo un film?».

Proposta che inizialmente mi lasciò perplesso, ma ben presto ci mettemmo al lavoro.

La sceneggiatura fu scritta in meno di una settimana secondo una semplicissima regola adottata di comune accordo: non accettare alcuna idea, alcuna immagine in grado di portare a una spiegazione razionale, psicologica o culturale. Aprire le porte all'irrazionale. Accogliere soltanto le immagini che ci colpivano, senza cercar di capire perché.

Tra noi non ci fu mai la minima contestazione. È stata una settimana di identificazione totale. Uno diceva, per esempio: «L'uomo trascina un contrabbasso». «No» diceva l'altro. E quel-

giusto. In compenso, quando l'immagine proposta da uno veniva accettata dall'altro, ci sembrava immediatamente luminosa, indiscutibile e la scrivevamo seduta stante.

Quando la sceneggiatura fu terminata, mi resi conto che si trattava di un film assolutamente inconsueto, provocatorio, che nessuna produzione normale avrebbe mai accettato. Ragione per cui chiesi a mia madre una certa somma per poterlo produrre in proprio. Convinta grazie all'intervento del notaio, mi diede il denaro richiesto.

Tornai a Parigi. Dopo aver scialacquato la metà di quei soldi nei locali notturni dove passavo le mie serate, mi dissi che a questo punto una certa serietà s'imponeva e dovevo fare qualcosa. Mi misi in contatto con gli attori, Pierre Batcheff e Simone Mareuil, con l'operatore Duverger, con i teatri di posa di Billancourt, dove il film fu girato in una quindicina di giorni.

Eravamo solo in cinque o sei, sul set. Gli attori non sapevano niente di quello che facevano. Dicevo per esempio a Batcheff: «Guarda dalla finestra come se stessi ascoltando una musica di Wagner. Mettici ancora più pathos». Ma lui non sapeva cosa stava guardando, vedendo. Tecnicamente, me la cavavo già benino, con una certa autorevolezza, inoltre andavo d'amore e d'accordo con l'operatore.

Dalì arrivò solo tre o quattro giorni prima dell'ultimo ciack. Sul set, versava un po' di pece negli occhi delle teste d'asino precedentemente impagliate. Durante una scena, impersonò uno dei due fratelli maristi che Batcheff si tira faticosamente dietro, ma nel montaggio definitivo la scena è stata tagliata (non so più per quale motivo). A un certo punto lo si vede accorrere in lontananza con Jeanne, la mia fidanzata, dopo la caduta mortale dell'eroe. L'ultimo giorno — si girava a Le Havre — Dalì era con noi....

....Quella prima rappresentazione pubblica di *Un chien andalou* fu organizzata con inviti a pagamento alle "Ursulines" e radunò la crema della società parigina, come si chiamava allora, e cioè un po' di aristocratici, un po' di scrittori o pittori già celebri (Picasso, Le Corbusier, Cocteau, Christian Bérard, il musicista Georges Auric) e naturalmente il gruppo dei surrealisti al gran completo.

Nervosissimo com'è facilmente intuibile, me ne stavo dietro lo schermo con un grammofono e, durante la proiezione, alternavo tanghi argentini con *Tristano e Isotta*. Mi ero messo in tasca dei sassi per buttarli sul pubblico, se per caso avessi fatto fiasco. Poco tempo prima, i surrealisti avevano accolto con urla e schiamazzi *La coquille et le clergyman*, un film di Germaine Dulac (sceneggiato in collaborazione con Antonin Artaud) — che pure mi era piaciuto. Ero preparato al peggio.

I sassi non furono necessari. Alla fine del film, dietro lo schermo, udii lunghi applausi e mi liberai con discrezione, sul pavimento, dei miei proiettili.

UN CHIEN ANDALOU

di SALVADOR DALÍ

Il nostro film, realizzato a margine di qualsiasi intenzione estetica, non ha nulla da spartire con alcun saggio di ciò che viene chiamato *cinema puro*. Al contrario, l'unica cosa importante nel film è ciò che avviene in esso.

Si tratta della semplice annotazione, della contestazione dei fatti. Ciò che apre un abisso di differenza rispetto agli altri film è il fatto che *fatti simili*, invece di essere convenzionali, costruiti, arbitrari e gratuiti, sono fatti reali, che sono irrazionali, incoerenti, senza spiegazione alcuna. Solo l'imbecillità e il cretinismo propri della maggioranza dei letterati e delle epoche particolarmente utilitaristiche hanno reso possibile la credenza per cui i fatti reali siano dotati di un significato chiaro, di un senso normale coerente e adeguato. Donde la soppressione ufficiale del mistero, il riconoscimento della logica nelle azioni umane ecc.

Che i fatti della vita appaiano coerenti è l'esito di un processo di accomodamento abbastanza simile a quello che fa apparire il pensiero come coerente, mentre il suo funzionamento libero è l'incoerenza stessa.

Soprattutto gli scrittori, e i romanzieri in particolare, hanno contribuito alla fabbricazione di un mondo convenzionale e arbitrario, che hanno imposto come reale. Questo mondo, in cui tutto è spiegabile perché ce lo spiegano loro, è ormai completamente frantumato dalle ricerche della psicologia moderna.

In esso tutto è, volontariamente, asservito e imputridito, ma va ancora benissimo per farvici pascere i porci e la gente di buoni sentimenti. Tuttavia, a fianco della realtà confezionata su misura per l'imbecillità e per le rassicurazioni necessarie, ci sono *i fatti*, i semplici *fatti* indipendenti dalle convenzioni; ci sono crimini afferrati; ci sono atti di violenza, inqualificabili e irrazionali, che periodicamente illuminano con il loro bagliore confortante ed esemplare il desolato panorama morale. C'è il formichiere, c'è, semplicemente, l'orso delle foreste, c'è ecc.

Il formichiere raggiunge dimensioni superiori a quelle del cavallo; è di una ferocia enorme; ha un'eccezionale forza muscolare; è un animale terribile. Il formichiere si ciba unicamente di formiche, servendosi di una lingua lunga mezzo metro e sottile come un filo.

L'orso delle foreste, terrore degli abitanti dei boschi, si ciba di miele. Procedendo in tal modo, adeguatamente, la scienza potrà analizzare l'anatomia e la fisiologia del formichiere. La psicanalisi potrà dimostrare i più sottili meccanismi psichici e studiare in modo nuovo i *fatti* umani. Ma, malgrado ciò, né questi fatti, né la lingua del formichiere, cesseranno di essere enigmatici e irrazionali.

Se ho fatto questi semplici esempi di storia naturale, non è per caso, poiché, come ha già detto Max Ernst, la storia del sogno, del miracolo, la storia surreale è anzitutto e essenzialmente una storia naturale.

S. Dalí. *Un chien andalou*, in «Mirador», 29 ottobre 1929

1929 Nel mese di gennaio Dalì e Luis Bunuel preparano a Figueras la sceneggiatura di un film inizialmente titolata "Dangereux de se pencher dedans". Bunuel inizia quindi a girare il film a Parigi il 2 aprile. Dalì arriva a Parigi verso la metà dello stesso mese e appare in una sequenza, vestito da sacerdote, al fianco dell'amico Jaume Miravitilles. Il titolo definitivo del film sarà Un chien andalou; verrà presentato allo Studio des Ursulines di Parigi il 6 giugno.

1930 Tra marzo e luglio Bunuel stende la sceneggiatura definitiva e filma L'age d'or. Dalì e Bunuel si erano trovati verso la fine del 1929 per lavorare al film, ma sembra che una sola idea di Dalì venne sfruttata dal regista (nella sequenza dove si vede un uomo passeggiare con una grossa pietra sul capo, e passa vicino ad una statua anch'essa con una pietra sulla testa). Il film è presentato allo Studio 28 di Parigi il 28 novembre.

1945 Dalì collabora al film Io ti salverò (Spellbound) di Alfred Hitchcock disegnando la famosa sequenza onirica, che viene diretta da William Cameron Manzies. Nel montaggio finale viene mantenuta solo una piccola percentuale delle scene girate.

1950 Dalì disegna le scenografie della breve sequenza onirica del film The father of the bride di V. Minnelli.

1951 Il regista spagnolo Alejandro Perla gira il film Don Juan Tenorio usando la scenografia che Dalì aveva realizzato per la rappresentazione teatrale omonima, diretta da Luis Escobar tra il 1949 e il 1950.

1954 Dalì e Robert Descharnes iniziano a girare il film La historia prodigiosa y de la puntaire i el rinoceront, che viene concluso nel 1961. Il film resta inedito.

1965 Secondo alcune indiscrezioni Dalì collabora alle scenografie del film Fantastic voyage di Richard Fleisher.

1969 Dalì fa uno spot pubblicitario per la cioccolata Lanvin. Negli anni successivi Dalì apparirà nelle pubblicità della compagnia aerea Braniff, delle automobili Datsun e delle pastiglie Alka-Seltzer.

1973 Secondo alcune indiscrezioni Dalì disegna le carte

dei tarocchi che appaiono nel film di Guy Hamilton Live and let die, della serie di James Bond.

1975 Josè Montes-Baquer filma in video il film di Dalì Impressions a l'alta Mongolia (Homenatge a Raimond Russel).

Healter Skelter







• *Salvador Dali amb Alfred Hitchcock durant el rodatge de RECUERDA*

'STREGONERIA E CINEMA'

Il cinema è arrivato in uno stadio già avanzato dello sviluppo del pensiero umano e beneficia di questo sviluppo. Senza dubbio è un mezzo d'espressione che materialmente non è del tutto a punto. Si può concepire un certo numero di progressi capaci di dare all'apparecchio, per esempio, una stabilità e una mobilità che ancora non ha. Avremo in un giorno prossimo il cinema in rilievo, potremo vedere films a colori. Ma questi sono mezzi accessori che non possono aggiungere molto a quello che è il substrato del cinema stesso, e che ne fa un linguaggio allo stesso titolo della musica, della pittura o della poesia. Ho sempre distinto nel cinema una virtù propria del movimento segreto e della materia delle immagini. C'è nel cinema tutta una parte di imprevisto e di mistero che non si trova nelle altre arti. È certo che qualsiasi immagine, anche la più secca o la più banale, arriva sullo schermo trasposta. Il più piccolo dettaglio, l'oggetto più insignificante acquistano un senso, una vita che gli appartengono in proprio. E questo, al di là del valore di significazione delle immagini stesse, al di là del pensiero che manifestano, del simbolo che presentificano.

Per il fatto di isolare gli oggetti il cinema dona loro una vita a parte che tende sempre di più a divenire indipendente e a distaccarsi dal senso ordinario degli oggetti medesimi. Una foglia, una bottiglia, una mano, vivono di una vita quasi animale, e che non domanda che di essere utilizzata. Ci sono inoltre le deformazioni prodotte dall'apparecchio, l'uso imprevedibile che questo fa delle cose che gli sono poste davanti. Nel momento in cui l'immagine se ne va, un certo dettaglio a cui non si era pensato viene a fuoco con vigore singolare scontrandosi con l'espressione cercata. C'è anche questa specie di ebbrezza fisica che comunica direttamente al cervello il susseguirsi delle immagini. Lo spirito è sconvolto al di là di qualsiasi rappresentazione. Questa sorta di potenza virtuale dell'immagine va cercando nel fondo dello spirito delle possibilità a tutt'oggi inutilizzate. Il cinema è essenzialmente il tramite rivelatore di tutta una vita occulta con la quale ci mette direttamente in relazione. Ma questa vita occulta bisogna saperla indovinare. C'è molto di meglio che un gioco di sovraimpressioni per far indovinare i segreti che si agitano in fondo a ogni coscienza. Il cinema grezzo, preso così com'è, in astratto, libera già un po' di questa atmosfera di trance eminentemente favorevole a certe rivelazioni. Uti-

lizzarlo per raccontare delle storie, delle azioni esteriori, significa privarsi delle sue migliori risorse, andar contro le sue possibilità più profonde. Ecco perché il cinema mi sembra fatto soprattutto per esprimere le cose del pensiero, l'interiorità della coscienza, e non tanto attraverso il gioco delle immagini quanto attraverso qualcosa di più imponderabile che ce le restituisce nella loro forma diretta, senza interposizioni, senza rappresentazioni. Il pensiero chiaro non ci basta.

Esso definisce un mondo usato fino alla nausea. Ciò che è chiaro è ciò che è immediatamente accessibile, ma l'immediatamente accessibile è ciò che serve da scorza alla vita. Questa vita troppo conosciuta e che ha perduto tutti i suoi simboli, cominciamo ad avvederci che non è tutta la vita. E l'epoca d'oggi è bella per i maghi e per i santi, più bella di quanto non sia mai stata. Una sostanza insensibile prende corpo, cerca di venire alla luce. Il cinema ci avvicina a questa sostanza. Se il cinema non è fatto per tradurre i sogni o tutto quel che nella veglia si imparenta col domani dei sogni, allora il cinema non esiste. Niente lo differenzia dal teatro. Ma il cinema, linguaggio rapido e diretto, non ha per l'appunto bisogno di una certa logica lenta e pesante per vivere e prosperare. Il cinema dovrà avvicinarsi sempre di più al fantastico, quel fantastico di cui ci si accorge sempre meglio che è in realtà tutto il reale, altrimenti morirà. O piuttosto, farà la fine della pittura e della poesia. Quel che è certo è che la maggior parte delle forme di rappresentazione hanno fatto il loro tempo. Da molto tempo tutta la buona pittura non serve a granché d'altro che a riprodurre l'astratto. Non è dunque soltanto una questione di scelta. Non ci sarà da un lato il cinema che rappresenta la vita e dall'altro quello che rappresenta il funzionamento del pensiero. Infatti la vita, ciò che noi chiamiamo la vita, diverrà inseparabile dallo spirito. Un domani profondo cerca di venire alla superficie. Il cinema, meglio di qualsiasi altra arte, è capace di tradurre la rappresentazione di questo domani perché l'ordine stupido e la chiarezza consuetudinaria sono i suoi nemici.

La Coquille et le Clergyman partecipa di questa ricerca di un ordine sottile, di una vita nascosta che ho voluto rendere plausibile, plausibile e reale quanto l'altra.

Per comprendere questo film basterà guardare profondamente dentro se stessi, abbandonarsi a questa sorta di esame plastico, obiettivo, attento al SÉ interiore, il solo che fino ad oggi era il domani esclusivo degli «Illuminati».

A. ARTAUD 1923

risposta a intervista

1° Che genere di films vi piace?
2° Che genere di films vi piacerebbe veder creato?

1° Amo il cinema.

Non importa che genere di films.

Tutti i generi filmici devono ancora essere creati.

Io credo che il cinema non possa ammettere che un genere di film: quello in cui tutti i mezzi d'azione sensuale del cinema saranno utilizzati.

Il cinema implica un rovesciamento completo dei valori, uno sconvolgimento dell'ottica, della prospettiva, della logica. È più eccitante del fosforo, più accattivante dell'amore. E non ci si può applicare indefinitamente alla distruzione del suo potere di galvanizzazione nemmeno attraverso l'impiego di soggetti che ne neutralizzino gli effetti e che appartengono al teatro.

2° Reclamo dunque dei film fantasmagorici, film *poetici*, nel senso denso, filosofico della parola, film psichici.

Ciò che non esclude nè la psicologia, né l'amore, né la messa in mostra di qualsiasi sentimento dell'uomo.

Dei film in cui sia operata una triturazione, un rimescolamento delle cose del cuore e dello spirito al fine di conferirgli la virtù cinematografica *che deve ancora esser creata.*

Il cinema reclama dei soggetti eccessivi e una psicologia minuziosa. Esige la rapidità, ma soprattutto la ripetizione, l'insistenza, il ritornarci. L'anima umana sotto tutti i suoi aspetti.

Al cinema noi siamo tutti [] e crudeli. È la superiorità e la legge potente di questa arte il cui ritmo, la cui velocità il cui carattere di distacco dalla vita, il cui aspetto illusorio esigono una vagliatura serrata e l'essenzializzazione di tutti i suoi elementi. Ecco perché esso reclama soggetti straordinari, stadi culminanti dell'anima, un'atmosfera visionaria. Il cinema è un eccitante rimarchevole. Agisce direttamente sulla materia grigia del cervello. Quando il sapore dell'arte si sarà unito in proporzione sufficiente all'ingrediente psichico contenuto, il teatro sarà lasciato indietro, lontano, relegato nell'armadio dei ricordi. Perché il teatro è già un tradimento. Noi ci andiamo più per vedere attori che opere, e in tutti i casi sono quelli prima di tutto ad agire su di noi. Al cinema l'attore non è che un segno vivente. Per lui soltanto tutta la scena, tutto il pensiero dell'autore, la suite degli avvenimenti. Ecco perché noi non ci pensiamo.

Charlot interpreta Charlot, Pickford interpreta Pickford, Fairbanks interpreta Fairbanks. Essi sono il film. Non lo si immaginerebbe senza gli occhi. Stanno nel primo piano senza ingombrare. Ecco perché non esistono. Niente dunque s'interpone più tra l'opera e noi. Il cinema ha la virtù di un veleno inoffensivo e diretto, un'iniezione sottocutanea di morfina. Ecco perché l'oggetto del film non può essere inferiore al potere d'azione del film — e deve contenere il meraviglioso.

section 2



Alejandro Jodorowsky

INTERVISTA A JODOROWSKY (da Gorezone n.2 - 1991)

Midnight movie, film di mezzanotte: vengono subito alla mente Pink Flamingos, Rocky Horror picture show, Eraserhead e Basket case, inamovibili presenze del sabato notte nei cinematografi americani; ma alle origini di questo fenomeno c'e' un curioso western allegorico-religioso (e sanguinario) che fu giudicato troppo 'forte" per le programmazioni normali, venendo cosi' confinato a mezzanotte inaugurando una moda. Quel film si intitolava "El Topo", apri' a New York in dicembre 1970 fino all'estate 1971. I newyorkesi fecero cosi' conoscenza con il pistolero centauro (un tiratore senza gambe che cavalcava un unomo senza braccia) con una citta' corrotta la cui chiesa praticava riti di roulette russa con una colonia di mostri confinati all'interno di una montagna cava; al centro di tutto svettava El Topo, un killer cuoiovestito ..e su tutto fontane, fiumi di sangue. Il creatore di El Topo -protagonista, produttor regista e compositore- era Alejandro Jodorowsky un cileno di origine ebreo-russa, allievo del famoso mimo francese Marcel Marceau. Durante il soggiorno parigino alla corte di Marceau, nel 1959 Jodo. diresse il suo primo film, adattamento mimato de "Le teste tagliate" di THomas Mann. In seguito collaboro' con Arrabal e Topor per creare il movimento "Panic", che si ispirava alla teoria Artaudiana del "teatro della crudelta'" per creare spettacoli" sanguinari e inumani" per provocare oltraggiare, trasformare il pubblico. Nel 1968 il cileno filmo' un dramma dello spagnolo Arrabal, Fando e Lis suscitando scandalo e tumulti; l'opera fu bandita in Messico e amputata di 30 minuti nell'edizione americana Nel'70 poi venne El Topo (prodotto e filmato in Messico e, due anni piu' tardi, il celeberrimo La Montagna Sacra. Nel 1974 si comincio' a parlare di un ambizioso adattamento di Jodo.del DUNE di Frank Herbert. Dopo aver speso due anni, e altrettanti milioni di $ sul progetto dopo aver coinvolto i talenti di Moebius, Giger e Foss, Alejandro scopri' che i finanziatori statunitensi ave-

vano fatto marcia indietro all'improvviso, mollando la baracca a De Laurentiis. Se provate a chiedere al cileno maggiori informazioni sul caso DUNE vi rispondera' a male parole. Fatto sta che da allora Jodo.non ha piu' voluto sapere niente di cinema per 15 anni, preferendo l'attivita' di sceneggiatore di fumetti (con leggendarie collaborazioni con Moebius e piu' tardi con Cadelo). La seconda vita cinematografica per lui e' arrivata dopo l'incontro con Claudio ARgento ex collaboratore del fratello Dario e ora produttore in proprio di films d'autore. I due si conoscono da 10 anni e Santa Sangre e' il primo frutto di una collaborazione destinata a durare.

GOREZONE = da dove proviene l'idea di Santa Sangre?

JODOROWSKY = in Messico ci fu il famoso caso criminale di J.Cardona. Lo incontrai in un bar e mi racconto' di aver assassinato 30 donne, che aveva sepolto nel giardino.Provai a verificare la storia ..ed era vera!! G.Alariste, che fu produttore di Bunuel, mi voleva convincere, visto che ero squattrinato, a lavorare per lui scrivendo e girando un film al mese per 10.000 $. La mia prima idea fu la storia di Cardona, la sceneggiatura piu' surreale che abbia mai scritto.

ARGENTO = e' quella che lessi allora, il primo script.

J.= lavorai con rabbia, ma ne feci una bella storia, con omicidi di gestanti e feti e cose del genere. Alatriste mi mando'a quel paese! Cercai allora di riciclare il soggetto facendone un libro a fumetti, disegnato da Nicolette, il quale pero' ebbe una crisi quando lesse la storia, una crisi che lo obbligo' addirittura a ritirarsi dall'attivita'. Qui arriva Claudio..

A.= anch'io rimasi agghiacciato, come Alatriste. Ma capii che c'era un film da fare. Ci misi mano sopra e aiutai a scrivere una sceneggiatura, non dico normale perche' e' impossibile, ma plausibile.

In sette anni ne avremo fatte 5 o 6 diverse stesure. Poi ho deciso di produrre il film per conto mio, dopo che per anni avevo cercato di coinvolgere altri produttori. Nessuno ne voleva sapere; erano tutti terrorizzati, anche dalla nuova versione.

G.= cos'era che li terrorizzava? Era la storia ?

A.= No, era Alejandro!

G.= ci sono molti richiami a film stroici dell'horror, come l'uomo invisibile..

J.= e a Psycho, a la notte dei morti viventi,(la scena del cimitero) L'assistente nano ricorda il Lothar di Mandrake. Potrei anche ricordare Freaks e chissa' quanti altri. Anche El Topo, quando il padre nudo si uccide ricorda il generale di El Topo.

G.= Santa Sangre e' allagato di sangue, diversamente dai tuoi altri film; dove dalle ferite sanguinavano uccelli e ortaggi.

J.= volevo qualcos'altro inizialmente. In una scena volevo che dalle ferite uscissero delle farfalle rosse. Ma quando le portarono sul set erano bianche..e morte.

G.= L'accoltellamento della donna tatuata e' orrendo. Sembra una scena di Dario Argento

J.= ci sono tanti modi di filmare UN'omicidio.Ma io volevo filmare L'OMICIDIO. Nel film ho ripreso solo un assassionio, che doveva essere fortissimo, in modo da aumentare l'apprensione per i crimini successivi. C'e' un racconto do Esopo che parla del Leone e del Re. Tutti gli animali sono gia' convenuti ed aspettano l'ultima specie che deve ancora arrivare, quella dei leoni. Arriva pero' un solo Leone,e la volpe esclama "come? un solo leone?" e quest'ultimo replica : "uno solo, ma Leone Appunto ho realizzato un opera sulla violenza che con-

tiene una sola scena d'omicidio, che doveva obbligatoriamente essere efferata. L'entrata del coltello occupa 8 fotogrammi, ma ci ho messo un giorno per riprenderla!

G.= c'e' una bellezza malata anche nelle scende dove Felix suona il piano con la madre; sono momenti molto surreali e anche molto divertenti.

A.= E' questo l'aspetto che preferisco. Hai ragione : e' una situazione paradossale, che non si verifica nella vita di tutti i giorni! E' una strana visione della vita e fa ridere amaro!

G= Non siete preoccupati da possibili problemi di censura negli USA ?

A.= Un po',ma sono sollevato e ottimista per quella che e' stata la precedente esperienza inglese.L'Inghilterra e' molto severa in questo senso, ma il film e' piaciuto ed e' passato senza tagli. Ci hanno trovato una morale un alibi artistico.

J.= Fantastico! L'Inghilterra e' sempre stata il paese piu' carogna in fatto di censura, il peggiore al mondo, molto peggio della FRancia da questo punto di vista. Eppure e' passato senza nemmeno un taglio!

G.= C'e' una scena che mi ha fatto venire in mente gli horror messicani di 30-40anni fa,certi film di "El Santo"..

J.= Certo!Il nome della lottatrice e' La Santa.Niente altro che El Santo al femminile.Chi vuol capire capisce.

G.= Se ben ricordo il vostro produttore esecutivo, Rene' Cardona jr.era coinvolto in quei film.
A.= No era suo padre che e' morto di recente.
G.= farete altri film insieme?
A.+J.= Certo !!

J.= Lui non lo sa ancora ma ho gia' pronto il copione de "I figli di El Topo".Lo faro' insieme ai miei figli.
G.=faresti un altro horror?
J.=forse.soprattutto voglio fare un altro film.
A.= Santa sangre non e' un film horror, di solito quelli sono stupidi.
G.=non sono d'accordo.Sono immaginazione allo stato puro.
J.=Io invece amo visceralmente l'horror.Hai visto LA CASA II? Fantastico!Nightmare 4!Street Trash!Quando fai un film come l'esorcista hai a che fare con il diavolo. Ma se puoi girare un film horror sull'amore e con amore allora non si puo' negare che e' arte, che e' un espressione dell'anima. Nel Dybbuk, quando praticano gli incantesimi, in quel momento le anime di due persone stanno comvattendo. C'e' un conflitto spietato, il letto e le sedie si muovono. Tutto comincia a fare all'amore! Per me, il Dybbuk sarebbe fantastico.Devo convincere Argento.Un giorno, se non subito, vorrei fare questo film, ma alla mia maniera, non seguendo la cultura ebrea Sarebbe fantastico. Non so...quasi quasi preferirei lavorarci sopra ancora prima che al seguito di El Topo. Vorrei realizzare un horror come questo, ma voglio anche cambiare le premesse : cioe' se vedi delle mostruosita' sullo schermo, questa volta le AMI. E non per il fascino del MALE, ma perche' esse sono il bene. Fino ad ora nessuno ha portato sullo schermo niente del genere. Io potrei farlo.Fantasctico. Sto cercando di cambiare le cose, di ribaltare il senso delle cose.Voglio tornare all'horror ma spiritualmente. Se studio la storia del cinema horror, non trovo niente di simile; non c'e' nulla o nessuno che riesca ad accorgersi che esiste spiritualmente.Essi sono!Noi siamo!Voi siete! E' la trascendenza..attraverso la follia, attraverso gli orrori dell'inconscio, attraverso la morte. Si' e' cosi'..voglio ritornare all'horror ma in un modo spirituale.Vi sparero' celluloide.Voglio feririvi con immagini che non scorderete.Io sono un GENIO, uno degli ultimi artisti del cinema.Santa Sangre e' stato realizzato da DIO. Io sono un occasionale pedina.



INTERVISTA AD ALEJANDRO JODOROWSKY

"Non sono cattolico ma mistico, ho una ammirazione particolare per un mistico che si chiama Mirandàs. E un indù che cammina sempre con tutti i libri sacri fra cui il Corano e con il Capitale di Marx. Cadeva in trance davanti a tutti i luoghi sacri, incluse le tombe dei politici. (A.Jodorowsky)

Nato in Cile nel 1930 da genitori russi, regista, scrittore e uomo di teatro. Autore di due importanti cult-movies degli anni settanta: "El topo" e "La montagna sacra".
Artista "maledetto" per il particolare gusto sadico e per gli eccessi visionari, Jodorowsky, è ritornato dietro la m.d.p. dopo ben sedici anni di inattività cinematografica.
Il nuovo film "Santa Sangre", prodotto dall'abile Claudio Argento, è stato proiettato con successo al festival di Cannes 1989 e sarà di prossima distribuzione anche in Italia.

Le seguenti dichiarazioni di Jodorowsky sono state registrate durante una conferenza stampa del regista tenuta in occasione della nona edizione del Fanta Festival di Roma.

Come mai non hai fatto film per tutto questo tempo?
Perchè non esiste Claudio Argento! Io sono matto e Claudio Argento è un matto perfetto. Per i temi che affronto nei miei film non ci sono produttori che hanno il coraggio di darmi affidamento.
Di produttori normali ce ne sono in tutto il mondo, ma il cinema ha bisogno anche di produttori che finanzino film "differenti". Dopo il mio bellissimo incontro con Claudio sono riuscito a realizzare "Santa Sangre" ed ho avuto la massima libertà nel farlo.
Come mai negli anni '70 è riuscito a fare due film "diversi"?
Perché ho trovato un produttore che voleva fare qualcosa di diverso.
Fare un film per me è una forma di esperienza, e quindi mi cambia. Ne "La montagna sacra" io comincio con un misticismo di racconti di favola, come ero io all'epoca credevo nel misticismo come un bambino e man mano che facevo il film, il film diventava sempre più realista. Alla fine del film mi rendevo conto e dicevo: «E' un'illusione dobbiamo andare verso la realtà!» Sono andato verso questa realtà e ho fondato una scuola di psicoanalisi del Baron di Marsiglia basata sui tarocchi, carte, massaggi ed ho continuato con questa scuola per dieci anni. Il misticismo non era più l'entrare in contatto con la divinità, ma con il corpo di una persona che tocca. Per me continuare il misticismo è aiutare qualcuno che soffre, è questa la mia definizione di Dio.
Conti di continuare con i fumetti?
Si! Faccio fumetti con il grande disegnatore Moebius e con un italiano che si chiama Cadelo, continuo a farlo e a lavorarci. Il fumetto è la grande letteratura contemporanea!
Hai in progetto film con Moebius?
Moebius si è offerto di essere il direttore artistico del prossimo film che farò. Qualunque film farò Moebius curerà i costumi e la scenografia.
Ti è mancato il cinema?
Si mi è mancato molto ho passato dieci anni a sognare la notte di fare film, sono stato paziente.
Hai fatto un film... indiano andato male...
Non è un film, non posso dire di aver fatto un film perchè non ha mai avuto un vero produttore! Il produttore mi ha rubato le immagini del film, si è messo in tasca i soldi per comprarsi una Porche. Secondo me l'idea del cinema di adesso è quello di un ristorante fatto da corvi che fabbricano formaggio tutto il tempo Appena si comincia il film si mangiano i soldi togliendo così l'immagine. Quello che si può ricavare da un film finisce sempre nelle tasche di qualcuno. E' una pena per me, perchè ogni volta che faccio un film vedo come si sprecano i soldi per cose diverse che non siano le immagini. Non mi piace lavorare con i grandi attori, perchè la maggior parte del denaro finisce nelle tache dei grandi attori e non per il film. Bisogna scoprire la santità del film e cioè creare le immagini. Non dovrei dirlo ma lo dico. Quando sono andato in India ho fatto il film come ho potuto, però la cosa buona è stata che ho passato cinque mesi con gli elefanti e questo genere di vita ha cambiato la mia vita. L'elefante ha bisogno di tre persone e se le tiene per tutta la vita, uno che gli dà il mangiare, uno che lo pulisce e uno che lo dirige. L'elefante è grande e potente però bisogna controllarlo. Io sono un grande elefante con tre persone che mi accompagnano per tutta la vita il mio intelletto,la mia emotività e la mia sessualità! E se queste cose non sono al mio servizio l' elefante impazzisce! E' quello che ho imparato.
Hai parlato di immagine, e l'immagine è legata soprattutto al cinema fantastico. Quali sensazioni provi quando sei bombardato dalle immagini?
I film fantastici sono come un ristorante astronomico. Sono un grande alimento per me. Sono contentissimo di questo "Fantafestival" perchè i film proiettati sono film di immagine: fantascienza e orrore. Non mi importa se il film è buono basta una sola immagine stupenda e io ne sono contento. Non vado al cinema per apprendere la storia ma vado alla ricerca di un'immagine che non dimenticherò per tutta la vita e quell'unico elemento per me è cinema fantastico.

Odio il film parlato, quando si parla molto in un film è perchè il denaro va in tasca al Consiglio di Stato. Amo il film d'orrore tipo "Nightmare 4" e "La casa 2".

Hai citato "La casa 2" che contiene una esagerazione di effetti speciali. Non pensi che si può fare abuso di tali effetti?

Non è un problema per me, io ho qualcosa da dire.

Imparo una tecnica e la utilizzo. "Santa sangre" contiene molti effetti speciali, c'è una scena in cui un elefante muore gettando sangue dalla proboscide.

Quell'effetto è stato molto semplice e l'ho inventato io. Ci sta un'altra scena in cui una donna faceva da bersaglio ad un lanciatore di coltelli, per quella scena abbiamo inventato un effetto speciale incredibile: le abbiamo tirato veramente i coltelli!

Avevi in progetto la trasposizione cinematrografica dell'opera rock di Peter Gabriel "The lamb last down on Broadway". E' ancora in piedi questa collaborazione?

Peter Gabriel mi ha chiamato perchè gli piacciono i miei film. Dovevo dirigere qualche suo videoclip. Abbiamo scritto un immenso clip di due ore, Peter ha trattato per farselo produrre ma non c'è riuscito. Credo che ci siano dei problemi di diritti, con i "Genesis". Abbiamo lavorato un mese, Peter era formidabile, bravissimo a lavorare per la sceneggiatura. Lo script lo ha lui ma è ancora nel cassetto.

Hai detto una volta che ti senti come la reincarnazione di Cecil B. De Mille...

Non la reincarnazione... De Mille ha realizzato film con più di settant'anni. Ha guadagnato tanto, io non ho tanti milioni di dollari ma se li avessi farei film più grossi.

Il cinema è lì, da De Mille.

Cosa pensi di papa Wojtyila e Khomeini?

Mi proibisco di pensare del papa qualunque cosa, invece di Khomeini mi permetto di pensare. Credo che è quello che Jung chiamerebbe sicronicità, Khomeini ha condannato a morte una persona e poi è morto lui, la freccia della maledizione che ha lanciato è ritornata contro di lui. La ha lanciata con tanta violenza che ha fatto il giro del mondo e gli è rientrata nella schiena. Il suo funerale è stato molto interessante, ha creato un amore così fanatico nei suoi seguaci che neanche il funerale è stato pacifico. Per il papa ho un rispetto totale: viva il papa!

Che ricordo hai della Parigi di fine anni '60?

Era molto eccitante, inventammo un movimento che non esisteva. Era un movimento che voleva dimostrare che la cultura era falsa, ma anche il movimento era falso! Io penso che la maggior parte delle cose della cultura umana non siano vere, una gran parte di ciò che studiamo.

Quando leggo un libro sconfino ma non penso che tutto ciò che leggo sia vero.

Lo segui il cinema italiano?

Più che altro ho dei grandi maestri anche se faccio cose completamente diverse da quelle che fanno loro. Amo Kurosawa, Bunuel, Sergio Leone e Fellini.

Ho visto tutto di Leone e Fellini, era anche un periodo meraviglioso per il cinema italiano. Mi piacevano molto gli spaghetti-western di Leone, quei paesaggi aridi e polverosi, quei personaggi scolpiti nella pietra.

E del panorama cinematografico internazionale?

Io vedo tre o quattro film al giorno, faccio notte fonda e vado a dormire alle tre del mattino.

Sono immagini che prendo da qua e là, attualmente non ho una particolare ammirazione per qualche regista contemporaneo. Il cinema ha perso molto in contenuti.

Chi sono per te i maestri del cinema americano?

I grandi maestri del cinema americano sono i produttori, il cinema americano non è un'arte, è un'industria, un prodotto collettivo.

Come si può vedere l'autore da un film che costa sessanta milioni di dollari?

Attualmente mi piace molto il Cronenberg di "Inseparabili". Mi piacciono molto i film girati a basso costo tipo quelli della Troma inc., che hanno tematiche che colpiscono il sistema americano.

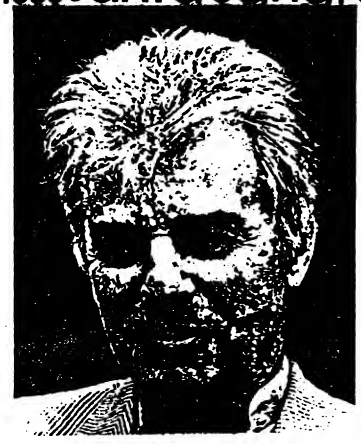
E il vecchio cinema, John Ford, Alfred Hitchcock...

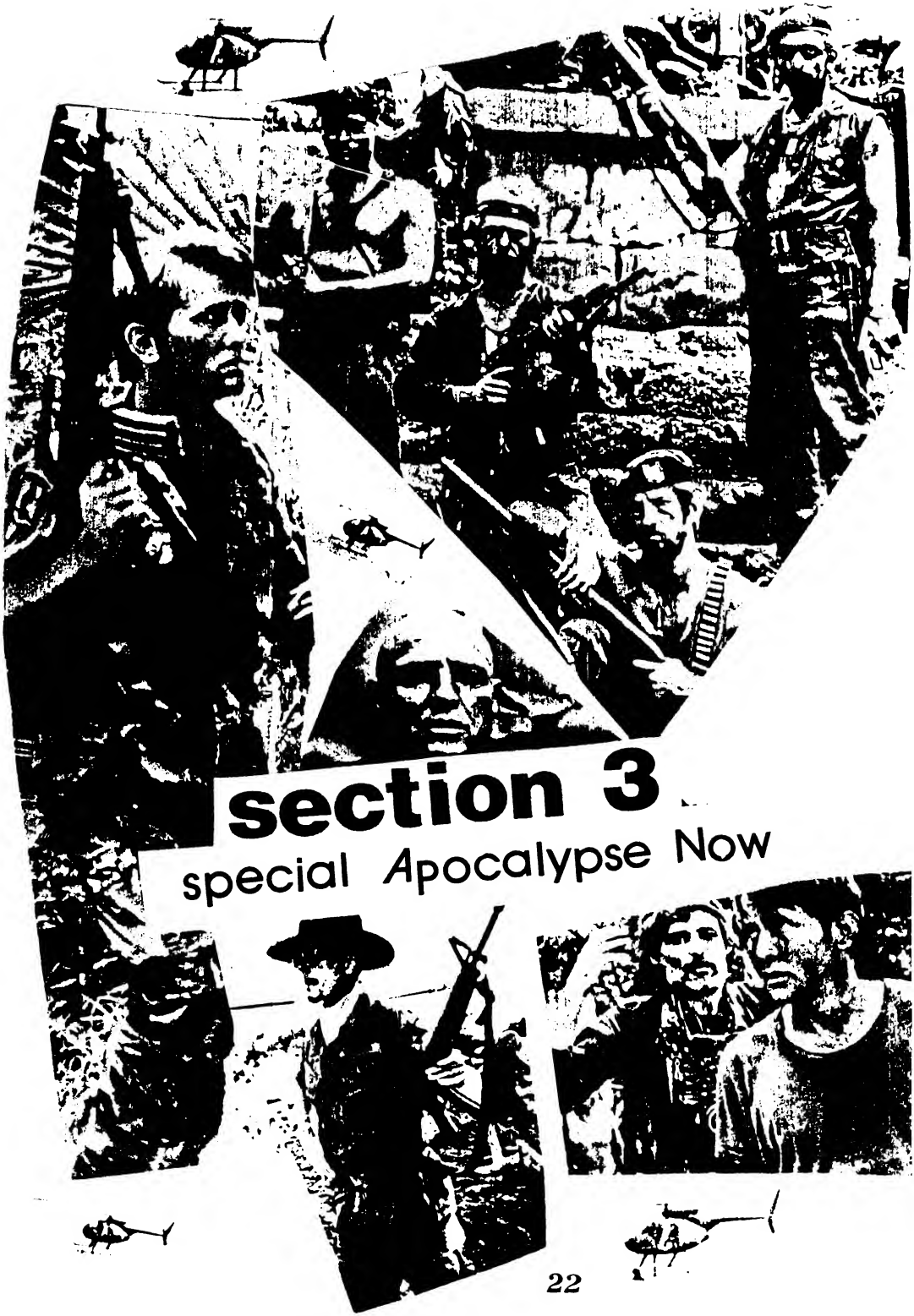
Un vecchio filosofo spagnolo, professore di letteratura inglese durante la sua agonia di morte disse: "Odio Shakespeare!". Durante la mia agonia direi: "Odio Hitchcock!". Lo odio a morte, non è un miracolo, non è cinema.

E' un grande maestro, non lo nego, ma lo odio!

Filmografia:
Fando y Lis (Il paese incantato, 1968)
El topo (id., 1970)
The holy mountain (La montagna sacra, 1972)

1989 santa sangre 1989





section 3

special *A*pocalypse Now

Le prime notizie che giungono dal teatro di operazioni di *Apocalypse Now* si perdono nel caos disordinato e convulso che regola la circolazione delle informazioni in merito ai movimenti della macchina-cinema. Stupisce l'accostamento impensato Coppola/Conrad, e incuriosisce quello ipotetico Coppola/Welles, ma l'atteggiamento generale rimane ancora quello dell'attesa curiosa. Nei tre anni però che intercorrono tra la stesura del primo progetto e il montaggio definitivo del film, i contorni di *Apocalypse Now* configurano *la scena di una sfida.*

Sfida al sistema produttivo cinematografico e alle norme che disciplinano la circolazione delle sue merci, con un budget finale che arriva ai 30.000.000 di dollari, la proprietà del film che rimane nelle mani del suo autore, l'utilizzazione delle sue prime apparizioni ufficiali come test di mercato.

Sfida al grande rimosso dell'immaginario cinematografico americano: il Vietnam, con la proposta di un processo di vietnamizzazione individuale e collettiva.

Sfida dell'uomo con la natura, con una équipe prigioniera per tre anni della giungla e chiamata a combattere su due fronti del rischio e della paura: quello esterno (il fuori-scena del film) e quello interno (il processo di produzione del film stesso).

Sfida dell'uomo con se stesso, con un autore (Coppola) che mette in gioco prestigio-denaro-esistenza, in un'impresa i cui contorni sfumano sempre più in quelli della scommessa con la vita.

Prima ancora che il suo corpo carico di tutte le ferite riportate in questa lotta mortale si offra inerme allo sguardo dello spettatore, *Apocalypse Now* dichiara e svela il luogo reale da cui intende parlargli: *il luogo della seduzione.*

La seduzione, dunque. Ma quale seduzione?

Scorrono le prime immagini del film: immagini *del* rischio, immagini *dal* rischio. Le sagome scure degli elicotteri attraversano lo schermo fino a sprofondare nella poltrona dello spettatore, i bagliori degli incendi che distruggono la giungla bombardano i suoi occhi di masse luminose, un sovraccarico di dati visivi e sonori dislocati secondo diversi registri e intensità fanno esplodere lo schermo dissolvendone l'unità in una molteplicità di punti di fuga che il gioco delle prospettive, delle dissolvenze, dei movimenti di macchina e della rapida successione delle inquadrature contribuiscono a dilatare. Lo spettatore non sa dove ancorare il suo sguardo. L'indecidibilità dei punti di forza che reggono la trama dell'immagine, costringono lo sguardo dello spettatore a un movimento incessante da un punto all'altro, a un percorso frantumato di visione durante il quale mentre si consuma la sua capacità di padroneggiamento dello schermo si

misura anche la sua disponibilità a lasciarsi « irretire » in una « strategia diabolica di seduzione ». Le cose, trascinate in un processo ossessivo di scomposizione, sovrapposizione, raddoppiamento, perdono ogni spessore e profondità per accedere al regno dell'apparenza pura. Una vertigine, un abisso, dentro cui lo spettatore sprofonda senza possibilità di riemergerne con un senso ritrovato, senza possibilità di riportarne ingiunzioni e prescrizioni di qualsiasi tipo.

Le immagini continuano a scorrere e si dispongono secondo un duplice movimento. Lento movimento del battello che trasporta la narrazione sopra l'esile consistenza delle acque. Movimento rapido dei dati sonori e visivi che si accumulano e si condensano in sequenze strappate all'incerto fluire della narrazione: la sequenza del surf, l'attacco al villaggio, lo spettacolo sull'acqua, l'assalto al ponte, la distruzione finale, ecc... Sequenze rispetto a cui lo spettatore, schiacciato alla sua poltrona per l'eccesso di realtà che attraversa lo schermo, si trova a essere posto *fuori gioco*.

La sequenza dell'attacco al villaggio, per esempio.

L'intera narrazione non vivrà che del gioco reciproco di seduzione a distanza tra Willard e Kurtz. Gioco indecidibile che circola e si propaga nel film attraverso la sagoma opaca del *segreto*. Sagoma opaca, ma sagoma seduttiva per eccellenza, nella sfida che porta, « all'ordine della verità e del sapere ». La verità infatti, « soprattutto rivelata, non ha niente di seduttivo ». E la narrazione di *Apocalypse Now* non procede verso nessun svelamento progressivo della verità. *Né psicologica*: Willard e Kurtz rimangono durante tutto il film due enigmi i cui contorni si presentano già delineati fin dall'inizio, contorni che lo sviluppo degli avvenimenti non fa che ispessire. *Né metafisica*: la lotta tra il Bene e il Male, che sembrerebbe reintrodurre nel « mondo leggero delle apparenze » la pesantezza del senso, immessa in una catena di reciproca reversibilità tra i due termini, si fissa in una successione di « atti rituali » che illuminano soltanto l'assenza di verità e il vuoto che la sorregge.

« *Gioco dell'assenza/presenza, duello intorno al fuoco dell'assenza* » Willard e Kurtz non sono mai veramente presenti l'uno all'altro. Gli spostamenti di Willard (e quindi gli spostamenti della narrazione) *annullano la distanza* che separa quest'ultimo da Kurtz, ma non *riempiono lo spazio* dentro cui si affrontano i due contendenti. Durante tutto il film, Kurtz è un'assenza sensibile che circoscrive lo spazio dell'azione senza occuparlo mai. *È una voce*. Così come anche in occasione degli incontri con Willard rimane una voce che il corpo frantumato dal taglio delle inquadrature e dal gioco delle ombre e delle luci (la nuca, la schiena, le mani, il volto, ecc.) fatica a sciogliere dall'enigma, a restituire alla sua verità.

Neppure i corpi di Willard e Kurtz si incontrano mai. Le inquadrature si vietano di contenerli entrambi, si affidano alle prospettive incrociate degli sguardi. Sguardi indiretti, sguardi mai frontali. Sguardi che tagliano lo spazio come fendenti portati sempre leggermente a lato dell'avversario che ci si trova di fronte.

E anche i colpi portati dal film vanno sempre a colpire leggermente a lato della narrazione, annerendone i bordi, senza ordirne la tessitura. Nel rapido susseguirsi delle singole « attrazioni autonome » che infrangono costantemente la sua compattezza, lo moltiplicano e lo rilanciano verso direzioni imprevedibili, il corpo del film si presenta come *corpo senza organi*. Corpo frantumato, corpo disperso. Corpo che l'espediente della voce-off del protagonista-narratore non riesce a contenere e sostenere. Le scene, gli incontri, gli episodi, si susseguono semplicemente secondo la logica della « alternanza dei numeri » e del « gran finale » che regola l'intelaiatura degli spettacoli del circo e del teatro di varietà. Le inquadrature e le sequenze, sottratte alla loro dipendenza da una catena narrativa « forte », rubate alla « storia », oltre che al referente, ritornano a essere *proiettili* lanciati a scatti verso lo spettatore.

E nel breve tragitto di questi proiettili viene rilanciata anche *l'infernale sfida* di Coppola: in un'epoca di dominio dei discorsi di verità (sessuale, politico, ideologico, economico, ecc), dominio che trova nella televisione, nella sua tecnica e nella sua estetica della rivelazione, il suo punto di massima applicazione, utilizzare anche la tecnica televisiva, non per svelare « le luci del concetto, ma per *far brillare il corpo nero della seduzione* ».

Un battello avanza lentamente sull'acqua. Trasporta tutta la cultura del mondo, compresa la sua cristallizzazione in forma di tecnica. Si inabissa a poco a poco nel regno dell'artificio, delle maschere, della finzione, della simulazione, del trucco e del travestimento fino ad arrivare nel cuore della città del cinema. *Apocalisse*. E poi?



La verità tuttavia non ha alcuna dignità

Lo spettacolo certamente, la rappresentazione dello stile guerriero degli ultimi americani che tentano di assomigliare all'arcaico modello dell'eroe umanista, e insieme delle ragioni della sconfitta yankee in Vietnam, rivelate dal tendenzioso ritorno dello Spirito, sul mercato, con le oblique riflessioni sulle nozioni perenni di bene e male. Perché *Apocalypse Now* è la piccola barca che trasporta la grande tradizione, quella merce socialmente inutile e perciò dimenticata che, per riottenere udienza, cioè un valore di scambio, deve contare sulla durata di un viaggio attraverso la guerra. Perché *Apocalypse* è lo spettacolo, pieno di bagliori e di tutto ciò che si può attendere dall'industria del coinvolgimento, dal punto di vista di un epigono che risolve la nostalgia del passato nel disperato, ma pur sempre spettacolare, rituale dell'imbalsamazione del poeta-guerriero, del Padrino. Per questo l'esordio del film, nel quale si prefigura la conclusione, rimarca il carattere vincolante del passato trasferendolo, immediatamente, nella sfera dei concetti.

È evidente l'anacronismo della procedura dall'esterno all'interno: dalla foresta incendiata dagli elicotteri alle pale del ventilatore in una stanza d'albergo a Saigon, dal corpo del capitano Benjamin Willard riverso sul letto al suo occhio dilatato; il corpo, infatti, si alza e cammina per la stanza, ma la stanza è riempita dalla Voce che denuncia il faticoso disagio di Willard (« Ogni volta penso che mi risveglierò di nuovo nella giungla. Quando ero a casa, dopo il mio primo viaggio, era anche peggio, mi svegliavo e c'era il vuoto. A mia moglie non dissi una parola fino a quando non dissi di sì al divorzio. Quando ero qui, volevo essere là; quando ero là, non potevo pensare altro che a tornare nella giungla ») e suppone che il capitano sia qualcosa di più di un singolo uomo, che sia un'idea generale (« Ora sono qui da una settimana in attesa di una missione. Ogni minuto che passo in questa stanza divento *più debole*, e Charlie, sì, l'abbiamo amichevolmente chiamato così il nemico, e Charlie, ogni minuto che passa accovacciato nella giungla, diventa *più forte* »). Il corpo assume una posa marziale, davanti allo specchio si sdoppia, la mano colpisce il vetro e l'Altro dispare, e lui, col sangue, lorda il volto, imbratta le lenzuola. È angosciato.

Il rituale di morte lo ha gettato nella colpa, ma il portaordini, che bussa alla porta il mattino seguente, lo scagiona:

P. Abbiamo ordine di scortarla al campo d'aviazione.
W. E quali sono le accuse?
P. Prego?
W. Cosa ho fatto?
P. Nessuna accusa, capitano, abbiamo ordine di presentarci al comando servizio informazioni a Nha Trang.

In presa diretta, Willard urla sotto la doccia, e l'urlo è coperto dal motore dell'elicottero. A Nha Trang, la Voce c'informa che il capitano

ha già vissuto ciò che, nel tempo del film, vivrà (« Andavo nel peggiore dei posti e ancora non lo sapevo. A settimane di distanza e a centinaia di miglia su per un fiume che serpeggiava attraverso la guerra come un cavo elettrico col terminale inserito direttamente dentro Kurtz »). Il viaggio sul fiume Mung diventa la confessione di una speciale scoperta che si preannuncia nella forma delle trame incrociate (« Non c'è modo di raccontare la mia storia senza raccontare la sua e se la sua storia è in realtà una confessione, allora lo è anche la mia »). L'Altro, verso il quale l'Io è chiamato da intrinseca necessità a progettarsi, non può essere tanto diverso da non essere anche carne dell'Io, e l'Io, una porzione di carne di colui che sta disparendo. E perciò, la Voce è una sorta di terzo uomo, e l'esito è noto: « Non fu un caso che io divenni *il curatore del ricordo* del colonnello Walter Kurtz, come non era un caso che io fossi tornato a Saigon ».

Willard è fatto per Kurtz. « Lei ha lavorato molto per conto suo, vero capitano? » gli dice il colonnello Lucas. « Il suo dossier specifica spionaggio e controspionaggio per il servizio d'informazione; non ha forse lavorato per la Cia? Non ha forse assassinato l'esattore delle imposte nella provincia di Q.? » Willard è un killer speciale. E la ferita alla mano? « Un incidente di pesca. » Inevitabile che il generale Corman gli proponga: « Se mangia questi *gamberi* non dovrà più dar prova del suo coraggio ». Willard, invece, preferisce servirsi dal piatto del *roast-beef*, mentre ascolta la registrazione della voce di Kurtz (« Ho osservato una *lumaca* strisciare lungo il filo di un rasoio. Questo è il mio sogno, il mio incubo: strisciare, scivolare lungo il filo di un rasoio e sopprimere . . . ») — più tardi, dalla spiaggia conquistata da Kilgore, un bue è sollevato in cielo da un elicottero, e così la barca di Willard; prima del sacrificio di Kurtz, il bue sacro viene squartato dagli indigeni. Se Willard ha « lavorato » per conto suo, anche Kurtz, nell'ordinare la fucilazione di quattro agenti vietnamiti, « ha deciso tutto da solo ». Il generale Corman, però, pensa saggiamente: « In questa guerra tutto diviene confuso laggiù, potere, ideali, nuovo senso morale, esigenze militari contingenti . . . ma laggiù, con questi indigeni, si può essere spinti a prendersi per Iddio, perché c'è un conflitto in ogni essere umano, fra il razionale e l'irrazionale, tra il bene e il male. Però il bene non sempre trionfa, a volte le cattive tentazioni hanno la meglio su quelli che Lincoln chiamava "i migliori angeli della nostra indole", i buoni istinti morali. Ogni uomo ha il suo punto di rottura. Noi due lo abbiamo, Willard, Kurtz ha raggiunto il suo. Evidentemente, è uscito di senno ». Così, sentenzia: « Porre fine [al suo comando] senza scrupoli di sorta ».

La Voce: « Quante persone avevo già ucciso? Già, le sei di cui ero sicuro, così vicino da esalarmi l'ultimo respiro in faccia. Ma, questa volta, era un americano, un ufficiale. Non avrebbe dovuto avere importanza per me, ma lo ebbe. Cristo, accusare un uomo di omicidio quaggiù, era come fare contravvenzione per eccesso di velocità alla

500 Miglia di Indianapolis. Accettai la missione, che diavolo avrei dovuto fare? Ma in realtà non sapevo che cosa avrei fatto quando l'avrei trovato ». Certo, l'oggetto della missione è un ufficiale americano e Willard scorge la contraddizione fra diritto e moralità, fra il principio d'autorità che stabilisce, legittimandoli, quali omicidi siano permessi, e le responsabilità personali che si devono assumere in una situazione specifica.

(Sulle prime pensai che mi avessero dato la pratica sbagliata. Non potevo credere che volessero la morte di quest'uomo: Terza generazione a West Point, il primo del suo corso, aereotrasportati, circa un migliaio di decorazioni, eccetera. La sua voce registrata aveva acceso il mio interesse, ma non riuscivo a collegare quella voce a quest'uomo. Come avevano detto, la sua era stata una carriera straordinaria, forse troppo, perfetta. Lo stavano preparando per uno dei ranghi più alti della vetta, generale, capo di stato maggiore, qualsiasi cosa. Nel 1964, tornò da un viaggio nel Vietnam con un gruppo di consulenza, e le cose cominciarono a imbrogliarsi. Il suo rapporto ai capi di stato maggiore e al presidente Johnson era segreto. A quanto pare, a loro non piacque quello che lui aveva da dire. Durante i mesi successivi presentò tre domande di trasferimento all'addestramento truppe aereotrasportate di Fort B. ... aveva 38 anni, e finalmente la domanda venne accettata. Perché l'aveva fatto? Nel '66 si arruola nelle forze speciali e torna nel Vietnam.)

1. « Neppure un graffio » ovvero la tigre di carta è messa in fuga dalla tigre. « La Nona era » sempre la Voce « una vecchia divisione di cavalleria che aveva barattato i cavalli con gli elicotteri per scorrazzare attraverso tutto il Vietnam in cerca di guai ». Sotto gli occhi di Willard: il colonnello Kilgore e le carte di morte, e il nemico con le budella di fuori che vuole bere, e il campione di surf, e la cena coi « suoi ragazzi ». Il giudizio della Voce: « Non era un cattivo ufficiale, voleva un gran bene ai suoi ragazzi, ti sentivi al sicuro con lui, era uno che aveva uno strano alone intorno a sé: era chiaro che non si sarebbe fatto neppure un graffio qui». Ancora, l'attacco al villaggio sulla foce del fiume Mung, quindi l'elogio del napalm (« Lo senti l'odore, figliolo? Napalm, non c'è niente altro al mondo che odora così. Mi piace l'odore del napalm di mattina. Una volta, una collina la bombardammo per dodici ore e finita l'azione, non ci trovammo più nessuno, neanche un lurido cadavere di viet. Ma quell'odore, si sentiva quell'odore di benzina, tutta la collina odorava di vittoria. Prima o poi questa guerra finirà »). Sulle ultime parole di Kilgore, la Voce: « Un giorno questa guerra finirà. Sarà un bel giorno per questi ragazzi della barca, non cercavano altro che una strada per tornare a casa. Il guaio è che io ero tornato e semplicemente sapevo che *non esisteva più*. Se quello era il modo con cui Kilgore faceva la guerra, cominciai a chiedermi che cosa avessero contro Kurtz. Non era soltanto follia e assassinio, di questo ce n'era per accontentare tutti ». La barca scivola via dal paesaggio di morte; è notte, si arresta vicino alla giungla, e Willard e il « saucier » Hicks scendono a terra, ma sono messi in fuga da una tigre, e il mitragliere Lance spara — in ricordo del cannoncino di Conrad — sulla foresta. La Voce: « *Mai lasciare la barca*, maledettamente giusto, a meno che tu non sia pronto per arrivare fino in fondo ».

(Kurtz aveva lasciato la barca, aveva tagliato i ponti con tutti i programmi del cazzo. Com'era successo? Che cosa vide qui durante la sua prima assegnazione? Cazzo, 38 anni, se uno entrava nei Berretti verdi non aveva modo d'arrivare oltre il grado di colonnello. Kurtz sapeva a cosa rinunciava. *Più leggevo e cominciavo a capire, più lo ammiravo.* La famiglia e gli amici non potevano capirne il motivo e non riuscirono a dissuaderlo. Dovette fare domande tre volte, sopportare tonnellate di cazzate, ma quando minacciò di rassegnare le dimissioni, lo accontentarono. Il più anziano del corso, dopo lui, aveva la metà dei suoi anni. Devono aver pensato che fosse un vecchio pazzo sgobbone per mettercela tutta in quel modo. Io lo feci a 19 anni e per poco non ci lasciai le penne. Figlio di puttana, lui riuscì a finirlo il corso, avrebbe potuto puntare a generale e invece puntò su se stesso. Kurtz organizzò l'operazione Arcangelo con forze locali miste. Fu considerato un grande successo. Non era stato autorizzato da nessuno, ma lui concepì il piano e lo realizzò. Un uomo con le balle quadrate. Stavano per metterlo col culo per terra per questo ma, dopo che la stampa venne a conoscenza della sua impresa, lo promossero al grado di colonnello. Per la miseria, le date si accumulavano tanto in fretta in Vietnam che bisognava aver le ali per starne al di sopra.)

2. « Un gruppo di clown » e gli allucinati. La barca attracca al pontile della base di Hau Phat, parata a festa per l'arrivo delle coniglie-tte di *Playboy*. La Voce: « La sua idea di un meraviglioso passatempo era, per Charlie, riso freddo e un po' di carne di topo. Aveva due soli modi per tornare a casa: la morte o la vittoria. A condurre la guerra era un gruppo di clown con quattro stelle che avrebbero finito per dare via tutto il circo ».

(Nel '68, le postazioni erano bersaglio di frequenti imboscate, gli accampamenti cominciarono a disintegrarsi. Novembre, Kurtz ordina l'assassinio di tre uomini e una donna, due degli uomini erano colonnelli dell'esercito sudvietnamita. L'attività nemica nel suo settore si ridusse a zero. Forse aveva eliminato le persone giuste. [Sotto si risente la voce di Corman: « Entrò nelle Forze speciali, dopo di che le sue idee, i suoi metodi, divennero malsani ».] L'esercito tentò un'ultima volta di farlo rientrare nei ranghi. Se lui avesse smesso, tutto sarebbe stato dimenticato. Invece continuò e per assurdo continuò a vincere. Così, chiamarono me. L'avevano perduto, era sparito, arrivavano solo voci e informazioni sporadiche dai vietcong catturati e niente altro. I vietcong conoscevano il suo nome e avevano paura di lui. Lui e i suoi uomini facevano rapide incursioni armate fin dentro la Cambogia.)

Il tetto della barca di Willard è incendiato da soldati americani che discendono il fiume, del tutto drogati, euforici.

3. Mitragliatrice e cerotto. La barca di Willard affianca una chiatta di civili vietnamiti. Hicks vi salta dentro per ispezionarla come vuole il regolamento, ma Lance perde la testa; sopravvive solo una donna, gravemente ferita; Willard che non ha tempo da perdere, le dà il colpo di grazia. La Voce: « Era un modo particolare che avevamo di vivere con noi stessi. Li facevamo a brandelli con una mitragliatrice e poi gli davamo un cerotto. *Era una menzogna* e più vedevo menzogne e più le odiavo. Quei ragazzi non mi avrebbero più guardato nello stesso modo, però sentivo di sapere una o due cose su Kurtz che non erano nel suo dossier ».

4. L'ultimo ponte. Il ponte di Do Lung, avamposto americano in Vietnam, è illuminato a festa per i serali bombardamenti dei vietnamiti. Perché poi, di giorno, viene ricostruito dagli americani per conservare l'illusione che la strada è ancora aperta. Willard scende dalla

barca in cerca del comandante della postazione, sale fino a una torretta denominata Beverly Hills, s'informa e da un soldato ottiene la risposta: « Credevo fosse lei il comandante ». L'investitura non è casuale, di là del ponte tenuto da soldati senza ufficiali c'è soltanto Kurtz.

Willard apre la busta che un postino gli ha recapitato a Do Lung e, fra le altre cose, vi trova una fotografia di Kurtz, ben diversa dalle altre contenute nel dossier, una semplice macchia scura. Ancora qualche incontro, le armi da fuoco che colpiscono Clean, le lance che trafiggono Chief Phillips, la nebbia, il muro di barche degli indigeni dipinti di bianco, infine la macchina fotografica di Dennis Hopper « Aspettate, vi faccio una foto » e, dopo aver ripreso Willard e i due uomini dell'equipaggio, ripete l'operazione con il capitano Colby e i suoi montanari. La funzione di Hopper sembra quella di saldare tra loro i due modi della rappresentazione: lo spettacolo rutilante, talvolta fantasmagorico, fragoroso sempre, allestito lungo il fiume, e lo spettacolo pittoresco e macabro del santuario, coi cadaveri ammucchiati qua e là, le teste mozze a ornamento dei muretti, e i crocefissi e gli impiccati che penzolano fin sopra il fiume. Così che il paesaggio esotico-cristiano della Mgm e delle altre Majors del passato possa trovare una sistemazione adeguata, in quanto finzione, e consapevolezza della finzione, nell'immaginario eccessivo di oggi, offerto come verosimile dalla troupe televisiva di Francis Coppola presente sulla spiaggia di Kilgore. Ma se Hopper fotografa gli uni e gli altri, se opera un'omologazione delle figure sulla stessa pellicola, non può, però, puntare l'obiettivo contro Kurtz (o meglio, l'ha fatto, ma coi risultati che sappiamo). Nell'ordine del discorso, Kurtz è un corpo che « sta morendo » epperciò in attesa di un corpo nel quale albergare per continuare a parlare. Egli è il passato e il carattere vincolante del suo esserci risiede nella possibilità di trasferirsi nella sfera dello spirito. « Quaggiù, siamo tutti figli suoi », dice Hopper; e, più tardi, a Willard chiuso in gabbia: « Ha dei progetti per te. Tu aiuterai lui, capisci? Quando non ci sarà più, che cosa diranno? Perché lui muore, quando tutto questo muore. Era gentile? Era saggio? Aveva progetti? »

Nel primo dialogo tra Kurtz e Willard, il poeta-guerriero, evoca, allegoricamente, la cacciata dall'Eden americano; misura il valore del piccolo, piccolo figlio dell'Ohio.

W. Sono dell'Ohio, signore.
K. È nato lì?
W. Sì, signore.
K. Dove esattamente?
W. A Toledo, signore.
K. Quanto è distante dal fiume?
W. Dal fiume Ohio, signore? Circa 200 miglia.
K. Ho disceso quel fiume una volta, quand'ero ragazzo. C'è un posto, lungo il fiume, non ricordo più, dev'essere stata una piantagione di gardenie o forse di altri fiori, un tempo. È selvaggio, invaso dalle erbacce ora. Ma per circa 5 miglia si sarebbe detto che il paradiso fosse caduto sulla terra sotto forma di gardenie. Ha mai preso in considerazione delle vere libertà? Libertà dalle opinioni altrui, perfino dalle proprie opinioni? Le hanno detto perché vogliono porre fine al mio comando?

W. Mi hanno inviato in missione segreta, signore.
K. Non è più segreta ormai, non crede? Che cosa le hanno detto?
W. Mi hanno detto che era completamente impazzito e i suoi metodi malsani.
K. I miei metodi sono malsani?
W. Io non vedo alcun metodo, signore.
K. Mi aspettavo qualcuno come lei. Lei cosa si aspettava? Lei è un assassino?
W. Sono un soldato.
K. Né l'uno né l'altro. Lei è un garzone di bottega che è stato mandato dal droghiere a incassare i sospesi.

Nel secondo dialogo, prima di farsi imbalsamare da Willard, Kurtz rivela le ragioni della propria scelta, e perciò le cause della sconfitta americana in Vietnam (e dovunque essa possa combattere). Nel tramonto del mondo occidentale — « Orrore, l'orrore » — ciò che non è più funzionale si trasmette ai figli che possono comprenderlo e conservarlo come una reliquia. Ed è questa la nuova missione di Willard.

[...] ma non ha il diritto di chiamarmi assassino, ha il diritto di uccidermi, ma non di giudicarmi. È impossibile trovare le parole per descrivere ciò che è necessario a coloro che non sanno ciò che significa l'orrore. L'orrore ha un volto e bisogna farsi amico l'orrore. Orrore, terrore morale, l'orrore, sono tuoi amici, ma, se non lo sono, *sono nemici da temere.* Ricordo quand'ero nelle Forze speciali, sembrano milioni di secoli fa, andammo in un posto per vaccinare dei bambini. Lasciammo il campo dopo avere vaccinato i bambini contro la polio. Più tardi, venne un vecchio a richiamarci, piangeva ed era cieco. Tornammo al campo. Erano venuti i viet e avevano tagliato ogni braccio vaccinato. Erano là in mucchio, le piccole braccia, e mi ricordo che ho pianto come una madre. Volevo strapparmi i denti da bocca, non sapevo cosa fare, non voglio mai dimenticarlo. Poi mi sono reso conto, come se fossi stato colpito da una pallottola di diamante in piena fronte. Ho pensato: mio dio, che genio, che volontà per fare questo, perfetto, genuino, cristallino, puro. E così mi resi conto che loro erano più forti di noi, perché loro sopportavano, non erano mostri, erano uomini, quadri addestrati, uomini che combattevano col cuore, che hanno famiglia, che fanno figli, pieni d'amore, ma che avevano la forza di fare questo. Signori, sì, dieci divisioni di questi uomini e i nostri problemi qui si risolleverebbero rapidamente. *Bisogna avere uomini con un senso morale e allo stesso tempo siano capaci di utilizzare i più primordiali istinti di uccidere, senza emozioni, senza passione, senza discernimento.* Perché voler giudicare chi ci sconfigge? Mi preoccupa che mio figlio possa non capire *ciò che io ho cercato di essere* e se dovessi essere ucciso, Willard, vorrei che qualcuno andasse a casa mia e dicesse a mio figlio tutto quello che ho fatto, tutto quello che lei ha visto. Perché non c'è nulla che io detesti di più del fetore della menzogna e se lei mi capisce, lei farà questo per me.

Willard riemerge dall'acqua col volto tatuato, impugna il ferro e, mentre gli indigeni sacrificano le carni del bue sacro, colpisce il corpo del Padrino. Ma non può prenderne il posto. E perché dovrebbe, dopo aver visto la guerra sul fiume, dopo aver letto sul manoscritto di Kurtz: « Gettate la bomba, sterminateli tutti »? Non è più il tempo degli eroi, è iniziata l'epoca del ricordo. Di Kurtz che cercando d'arginare le vittorie dei nemici « senza emozioni, senza passione, senza discernimento » è sceso dalla barca senza che nessuno lo seguisse. Nel cuore della giungla, con la maschera del Male sul volto, ha combattuto in nome del Bene.

Voi lo sapete che io odio, detesto, non posso sopportare la menzogna non perché s
fra noi, onesto più degli altri, ma semplicemente perché la menzogna mi sgomen
C'è in essa qualcosa di corrotto, un tanfo di morte, che è proprio ciò che odio e
testo a questo mondo, ciò che desidero dimenticare. E questo mi rende infelice, mi
star male, come se mordessi qualcosa di marcio.
Orrore! Orrore!

L'uomo-Willard nel mondo del rock: ovvero, un viaggio all'interno di Jim Morrison

Questo articolo si occupa non della colonna sonora originale composta da Carmine Coppola, ma dei brani pre-esistenti che ad essa sono interpolati. A parte il Wagner della *Walkiria*, sono tutte musiche che rimandano al rock degli anni '60. Giustamente: *Apocalypse Now* non è precisamente situato nel tempo, ma contiene un termine *post quem* incontrovertibile, il novembre 1968 cui risalgono le ultimissime informazioni su Kurtz; data all'altezza della quale tutte le canzoni utilizzate risultano già composte e divulgate.

Nella scelta c'è però qualcosa di più dello scrupolo storicistico, c'è una chiave più (è il caso di dirlo) sotterranea: a un esame attento, le musiche usate da Coppola si rivelano musiche dall'oltretomba. Vediamo i brani in questione: *The End* dei Doors, il cui cantante Jim Morrison è morto il 3 luglio 1971; *Star Spangled Banner* (l'inno americano distorto per chitarra elettrica) di Jimi Hendrix, morto il 18 settembre 1970 (brano inciso solo nel 1969, su disco dal vivo *Woodstock*, ma da tempo eseguito da Hendrix in concerto); (*I Can't Get No*) *Satisfaction* dei Rolling Stones, pubblicata per la prima volta su un 45 giri del 1965, epoca in cui nel gruppo ancora suona il chitarrista Brian Jones, morto il 3 luglio 1969. Non può essere un caso, la scelta (un tantino macabra) di Coppola è chiara: per un film sull'Apocalisse, la musica dell'Apocalisse, il giorno appunto in cui i morti si risvegliano e tornano a far sentire la propria voce.

Scoperta questa chiave, si può piuttosto notare che Coppola, al momento delle scelte, è andato sul risaputo; i tre brani sono forse i più famosi (senz'altro *tra* i più famosi) del repertorio dei rispettivi interpreti. Forse s'è cercata la riconoscibilità immediata (il pezzo di Hendrix è però assai « mascherato »), è comunque un fatto che l'operazione non brilla per originalità. Conta però l'uso che delle musiche viene fatto.

Partiamo dalle musiche interne al film, provenienti cioè da una fonte in campo: *Satisfaction*, per esempio, è trasmessa da una radiolina, all'inizio del viaggio di Willard, che ha appena definito i suoi compagni « una banda di ragazzini fanatici del rock'n'roll »; ed ecco che parte il brano degli Stones, inquadrato tra due blocchi di musica originale, durante il quale uno dei soldati danza mostrando il pugno chiuso, un altro fa lo sci nautico divertendosi a far cadere in acqua dei barcaioli, il pilota canticchia tenendo il ritmo. Tutt'intorno c'è, o ci dovrebbe essere, una guerra, ma noi ci troviamo già su una piccola « nave dei folli ». *Satisfaction* (che è una canzone dura ma « divertita », ripiena di un'ironia paranoica, con elettrodomestici personificati e uomini che escono dal televisore) sembra avere proprio la funzione di innescare il tema del gioco, del divertimento pazzoide e allucinato che impronta di sé quei momenti del film che, innegabilmente, tendono al grottesco, quasi al ridanciano; e ha nello stesso tempo, su un versante drammatico, un altro ruolo: mentre la voce di Mick Jagger canta « . . . when I'm driving in my car, and a man comes on the radio, and he's telling me more and more about some useless information . . .,[1] la camera inquadra Willard che apre per la prima volta il plico contenente le informazioni relative a Kurtz. Addirittura sulla parola « information » c'è un dettaglio di una sua foto: i due registri, il grottesco e il tragico, sono in fondo perfettamente fusi, e il parallelo tematico (Kurtz

è ancora un mistero sul quale i documenti dicono molto poco) è fin troppo esplicito. Subito dopo, la canzone sfuma (per tutto il film, Coppola non usa brani interi, ma solo spezzoni), in dissolvenza sonora incrociata subentra un dolce suono di flauto.

Torniamo al rock'n'roll: lo ritroviamo, usato piuttosto meccanicamente, nell'esibizione delle conigliette travestite da indiane e da cow-boy (che *Apocalypse Now* sia il solito western mascherato?), e lo riincontriamo al ponte di Do Lung, episodio in cui l'atmosfera onirica del film tocca il suo culmine. Posto che *Apocalypse Now* è un sogno, Do Lung è un sogno al quadrato. Il ponte, così come compare, è un fuoco d'artificio, un enorme giocattolo luminoso; « onirici » sono sia il soldato nero ieratico e truccato, segnato dalla luce intermittente, sia il vietcong invisibile e berciante, sia la soprannaturale precisione di quel colpo sparato alla cieca. Siamo in un vero e proprio « american dream » alla rovescia, in una Disneyland dell'orrore; e in questo « buco del culo del mondo », come lo definisce uno dei militari che Willard vi incontra, esce da un mangianastri proprio l'inno nazionale degli Usa, dilaniato dalla chitarra elettrica di Jimi Hendrix (il brano non è facilmente riconoscibile, mescolato com'è a decine di altri suoni, ma più di un amico musicofilo mi ha confermato quella che era stata la mia primissima impressione). Ancora una volta il parallelo è preciso quanto ovvio: per un sogno americano distorto e stravolto nel massacro (e in cui, come si diceva in *Hair*, « un uomo nero uccide un uomo giallo per difendere il nome di una terra che l'uomo bianco ha rubato all'uomo rosso »), nulla di meglio che l'inno americano distorto e « massacrato » dalla chitarra di un musicista che, essendo figlio di un nero e di un'indiana Cherokee, è probabilmente l'essere più repellente che la fantasia dell'americano medio-di-pelle-bianca possa concepire.

Al di là dei giochi di parole e delle sintesi coloristiche, mi sembra di poter dire che Coppola usa il rock'n'roll come elemento rivelatore della follia, dei significati più riposti e sotterranei. I paralleli tematici, per quanto rozzi, svelano la natura nascosta del sogno e danno alle immagini una doppia profondità, sonora e concettuale insieme

, ed è significativo che Coppola si serva qui di una musica come il rock che si è spesso esposta in prima persona contro la guerra del Vietnam. Quasi una musica « rivelatrice dell'inconscio », e la cosa vale anche per il pezzo-chiave del film, *The End*, tratto dal primo lp dei Doors (*The Doors*, del '67). Vediamo in primo luogo come viene usato.

Compare fin dalla primissima inquadratura. Palme. Frullare di elicotteri, fumo. Sul primo verso della canzone (« this is the end . . . ») la foresta si infiamma, attacca una panoramica verso destra e lentamente compaiono, in sovrimpressione, gli occhi di Willard (inquadrato capovolto) e il ventilatore. È chiaro, siamo già in un sogno: il rumore del ventilatore « richiama » gli elicotteri, e soprattutto il sogno è prolettico, anticipa cose e fatti non ancora visti (compare il viso scolpito che, lungo tutto il film, è un vero e proprio « segno » di Kurtz). Dal ventilatore, la camera parte in panoramica per esplorare la stanza di Willard: la prima parte della canzone (che, su disco, dura più di undici minuti) si conclude. Willard si alza, guarda fuori dalla finestra: « Saigon. Merda! »

A voler essere cattivi, c'è già tutto il film, sognato dal protagonista fin dalla prima sequenza, una sequenza senza dubbio folgorante, che promette molto di più di quanto il film non dia nel prosieguo. Per questo sostenevo, poco sopra, che *Apocalypse Now* è costruito con una struttura onirica e antinarrativa, in cui l'inizio contiene già lo sviluppo e la conclusione: quello di Willard è un viaggio all'interno di se stesso, il « cuore di tenebra » è quello del suo inconscio di cui Kurtz non è che una mostruosa secrezione. Del resto poco dopo, su Willard accovacciato sul letto, la musica dei Doors riprende (è il brano centrale, strumentale), e noi vediamo Willard, sporco di fango, che già assale un Kurtz ancora invisibile. Foresta in fiamme. Willard spezza lo specchio. È un modo un tantino rozzo di farci capire che Willard, uccidendo Kurtz, uccide una parte di se stesso, un proprio « doppio », tanto per gradire. La musica tace sull'inquadratura dei due militari che salgono le scale, e che comunicheranno a Willard l'incarico di una « missione speciale, che non è mai esistita e non dovrà mai esistere ».

The End (stavolta la parte appena precedente il finale) ricompare sull'uccisione di Kurtz: la musica attacca su Willard in barca, che armeggia con la radio. Subito dopo, Willard che emerge dall'acqua fangosa (ricorda in maniera impressionante la testa-polena dell'inizio di *Casanova* di Fellini) e che si avvicina al tempio (su un verso che dice « come on, baby, take a chance with us ») mentre, sullo sfondo, avviene il rito pagano dell'uccisione del bue, poi montato parallelamente al « sacrificio » di Kurtz. La musica finisce su Willard che esce dal tempio, e sulle parole di Kurtz morente (« l'orrore, l'orrore »). In poche parole: *The End* apre e chiude il film; a questo punto si tratta di stabilire certe caratteristiche di questa canzone, cui Coppola assegna un ruolo così importante (sta in scena quasi quanto Marlon Brando, tutto sommato).

This is the end, beautiful friend.
This is the end, my only friend, the end;
of our elaborate plans, the end;
of everything that stands, the end;
no safety or surprise, the end.
I'll never look into your eye, again.
Can you picture what will be, so limitless and free, desperately in need of some stranger's hand, in a desperate land?
Lost in a roman wilderness of pain, and all the children are insane. All the children are insane, waiting for the summer rain.
There's danger on the edge of town: ride the king's highway, baby.
Weird scenes inside the gold mine: ride the highway West, baby.
Ride the snake, ride the snake, to the lake, the ancient lake.
The snake is long seven smiles, ride the snake; he's old and his skin is cold.
The West is the best, the West is the best; get here and we'll do the rest.
The blue bus is calling us; driver, where you takin' us?
The killer awoke before dawn, he put his boots on. He took a face from the ancient gallery, and he walked on down the hall. He went to the room where his sister lived, and then he paid a visit to his brother, and then he, he walked on down the hall. And he came to a door, and he looked inside. « Father? » « Yes, son? » « I want to kill you ». « Mother? I want ... to ... »
Come on baby take a chance with us. Come on baby take a chance with us, and meet me at the back of the blue bus, blue bus, you know, come on yeah.

This is the end, beautiful friend.
This is the end, my only friend, the end.
It hurts to set you free, but you'll never follow me.
The end of laughter and soft lies,
the end of nights we tried to die.
This is the end.[2]

Per una maggiore chiarezza, aggiungo che *The End* dura 11'35", e i vari blocchi del testo (che ho distinto mediante la spaziatura) sono intervallati da lunghi brani strumentali. Il secondo e soprattutto il terzo blocco non sono cantati ma recitati. I corsivi sono miei, e indicano le parti di testo corrispondenti agli spezzoni usati da Coppola nel film.

Ci sono diversi motivi che, da questo testo, sembrano rimbalzare nel film. Il viaggio « a cavallo del serpente » sembra il viaggio stesso di Willard, compiuto su « un fiume che si snodava attraverso la guerra come un cavo elettrico, con il terminale inserito direttamente dentro Kurtz »: già nel racconto di Conrad il Congo è « un fiume che somigliava a un immenso serpente che si stende con la testa sul mare ».[3] « L'antico lago » può essere la laguna sulla quale sorge il tempio di Kurtz; « l'Ovest è il meglio », il viaggio che porta Willard dal Vietnam alla Cambogia si svolge, per forza di cose, verso occidente; a conclusione di questo discorso ricorderò che lo Snake è anche un fiume che nasce nel parco di Yellowstone, serpeggia verso Ovest attraverso l'Idaho e confluisce nel Columbia, già nello stato del Washington (questa suggestione geografica potrebbe avere agito su Morrison più che su Coppola).

« Scene misteriose . . . »; tutto il film è un susseguirsi di scene allucinanti, misteriose (e ancora di più lo sarebbero state alcune sequenze che Coppola ha tagliato, soprattutto quella dei piantatori di gomma francesi). La « landa di dolore », in cui « tutti i bambini sono pazzi », è il mondo stesso, questo Vietnam dell'anima in cui si muovono personaggi tutti, in un certo modo, « folli », insensati. La « pioggia estiva » è quella che batte sull'accampamento di Kurtz, o anche la pioggia di fuoco che, nei titoli di coda, viene a distruggere il suo reame. « Riesci a immaginare cosa succederà a essere così liberi e senza freni, nel disperato bisogno di una mano straniera, in una terra disperata? » . . . è la situazione di gratuita violenza, di malinteso superomismo creata da Kurtz nel suo « regno » (per cui il fiume è anche « la strada del re »); la mano straniera può essere quella del giustiziere Willard, che dà a Kurtz una morte in fondo voluta, quasi richiesta, liberando così i suoi uomini dalla sua tirannia e abbandonandoli al loro destino (« è doloroso liberarti, ma tu non mi seguirai mai »; se non fosse così pazzesco, verrebbe quasi da pensare che Coppola abbia scelto il secondo finale guidato da questi versi della canzone).

Ancora: tutta la parte centrale della canzone (che Coppola non usa) è quasi una rappresentazione musicale del complesso di Edipo, e *Apocalypse Now* è *anche* una parabola edipica, in cui l'uomo-Willard uccide un altro se stesso abnorme e mostruoso, che in un certo senso riassume in sé i due poli della sfera biologica (Kurtz: « davanti a quei bambini morti, ho pianto come una madre »; si vedano anche i continui riferimenti al figlio di Kurtz, che addirittura incarica Willard di andare da lui, a missione compiuta). Il motivo edipico è tra l'altro riverberato nel personaggio di Lance, il campione di *surf*, che per tutto il film è veramente il « fanciullo » della compagnia (fa lo sci nautico, gioca con le frecce, si commuove per un cagnolino abbandonato, si emoziona come un bambino davanti alle azioni belliche e paragona il Vietnam a Disneyland), e che nel finale Willard (che ha ormai ucciso il vecchio re, secondo la traccia di Frazer che Coppola stesso ci indica, e può quindi diventare re — o padre — a sua volta) conduce via per mano, come un bambino ormai inebetito (la regressione di Lance allo stato infantile è un altro segno di come *Apocalypse Now* vada letto come un viaggio all'indietro nel tempo; nel campo di Kurtz, Lance gioca con i bambini — ma che sia anch'esso, a sua volta, un doppio di

Willard, ce lo chiariscono i movimenti che compie durante uno dei monologhi di Kurtz, e che riproducono esattamente quelli che Willard compiva nella prima sequenza del film, davanti allo specchio).

È tutto collegato. *The End* apre e chiude il film, a parte il finale che però, come abbiamo visto, potrebbe esserne stato influenzato; congloba in sé anche gli altri brani di rock esaminati in apertura e si configura come un guscio « fantastico » che racchiude in sé il materiale narrativo del film. Ecco che anche il commento musicale ci serve per penetrare la vera natura onirica e fantastica di *Apocalypse Now* e a prendere in parola (e in castagna) Coppola, quando afferma che « non è un film sulla guerra del Vietnam, il Vietnam è solo uno sfondo . . . »

Videodrome

David Cronenberg

C'è un personaggio nel film che si chiama Professor O'Blio il quale incarna per davvero l'idea che nella mia mente ho di McLuhan, le cui apocalittiche visioni dei *media* erano realmente poderose, ed in effetti mi colpirono. Cominciai ad accarezzare l'idea che i *media* diano sul serio forma alla nostra percezione della realtà, e che di conseguenza la realtà cambi per davvero. Questo è parte di quel che avviene nel film. O'Blio dice che la realtà è quella che noi percepiamo come tale; non c'è realtà al di fuori di essa. Se qualcuno può cambiare il tuo modo di percepire la realtà, egli ha alterato la tua realtà per quanto ti riguarda soggettivamente parlando.
Ho sempre voluto fare un film soggettivo, nel senso di film in prima persona. Cambiando la realtà di Max [il protagonista, *n.d.r.*] cambia la realtà sullo schermo, senza alcuno scarto di visione. C'è un momento nel film in cui la realtà di Max diventa allucinazione, ma sullo schermo risulta come realtà totale perché è l'unica realtà di cui egli ha esperienza.
Una delle premesse di *Videodrome* è che i segnali vengono mandati attraverso il televisore per condizionare la tua mente, per causare la crescita di tumori nel cervello i quali creeranno il mondo allucinato di Max. Ma questa è solo un'idea narrativa; non deve essere così meccanica per essere vera... Davvero, è una metafora. E tuttavia, alla prima di questo film ricordo un ragazzino saputello che diceva, «Oh, è ridicolo. Lo sanno tutti che un televisore è solo un apparecchio ricevente e non trasmittente». Naturalmente sbagliava, perché, anche parlando da un punto di vista fisico, ho sufficienti nozioni di fisica elementare per sapere che ci sono armi elettroniche sul retro del tubo televisivo, e che esse puntano esattamente verso di te mentre tu stai guardando.

Da «Fangoria», n. 25, 1983

John Carpenter

Io penso che gli *horror films* siano davvero vicini alla commedia. Per esempio, ho sempre pensato che i film di David (Cronenberg, *n.d.r.*) siano veramente divertenti. Ho pensato che *Rabid* fosse quasi una commedia; ho pensato che *They Came from Within* fosse una commedia - ho riso a crepapelle. Quindi, ritengo, è molto vicino alla commedia. È come per quel che disse Kubrick sulle riprese di *Il Dr. Stranamore* – «più serio diventava, più divertente diventava». Più cupo diventa e più ridicolo diventa.
Non credo che la logica importi in parecchi di questi film. Hitchcock ha detto che se si diventa troppo logici si perde ogni senso di *suspense*, e tutto, qui, riguarda il *suspense* in un modo o nell'altro. Diciamo che sei in un taxi e che devi arrivare all'aereoporto, e che l'aereo sta partendo. Secondo logica, potresti prendere un altro aereo, così ti siedi rilassato, dici all'autista di guidare lentamente, e ottieni un film noiosissimo. Quindi non credo ci si debba preoccupare troppo della logica.
Io mi considero unicamente un regista. Vorrei tanto fare western – sono i miei preferiti. Potrei gettar via tutti quei film *suspense* e far western per tutto il resto della mia vita.

Da «Fangoria», nn. 20 e 21, 1982

section 4



Kenneth Anger

Kenneth

D. Come hai realizzato Scorpio Rising?
R. Andai a Coney Island, come ero solito fare, attorno al 1963. Là c'era questa banda di motociclisti vicino al Cyclone.
Amichevoli. Non Hell's Angels, ma una piccola banda brooklynese di italiani che lavoravano al Fulton, il mercato del pesce. Esibivano queste incredibili macchine surreali che avevano costruito e che avevano dieci code e venti tubi di scappamento e cinquanta fanali. Questo fu prima che queste cose venissero scoperte come arte popolare. Io ero completamente flippato per queste cose e loro mi lasciarono prendere fotografie di loro e delle loro feste, delle loro vite private, delle loro stanze. Ho lavorato completamente da solo. Loro mi accettavano come una specie di flippato della macchina da presa.
D. Quando Scorpio Rising è uscito ed è andato così bene, hai avuto delle offerte da parte degli studios?
R. Ho avuto dei contatti. Non mi sono mai davvero impegnato per incontrare qualcuno. In quell'epoca venivano fatti film tipo Easy Rider. Certi tipi hippies ottenevano alcune offerte.
D. Conoscevi Dennis Hopper?
R. Conoscevo Dennis. Il solo interesse di Dennis è Dennis. Ha rubato alcune cose dai miei film ma questo è stato più o meno tutto. È fuori di testa. Ha delle intuizioni brillanti ma prende troppa cocaina e troppe droghe. Si è davvero rovinato. Era ridotto a pezzi facendo **The Last Movie.** È stato un po' come l'ultimo Dennis. Non so, potrebbe ritornare e fare qualcosa più tardi. In realtà è un buon attore davvero. Forse col tempo potrebbe diventare un caratterista.
D. Alla fine degli anni '60 sembrava che tutta Hollywood usasse la metedrina. Sai chi ha inventato la metedrina? I nazisti.
R. Puoi crederlo. Fu inventata allo scopo di permettere ai piloti della Luftwaffe di sorvolare e bombardare Londra senza addormentarsi. Poi fu usata dappertutto dalle SS. Molte delle atrocità commesse furono di fatto dovute agli effetti della metedrina. Tutti erano fatti di metedrina.
D. Ci sono delle droghe che hai sentito di dover evitare?
R. Ho cominciato a fumare roba quando avevo quattordici anni. La mia prima sigaretta di marijuana mi fu offerta da Anaïs Nin. La conoscevo da anni. Ho usato lo **speed** saltuariamente per circa cinque anni ma poi ha cominciato a farmi degli scherzetti poco piacevoli. Le fantasie divennero troppo brutte. Cominciavo a vedere la gente forse più attentamente, ma in una brutta luce e mi sentivo spinto ad attaccarli. Lo speed ha fatto venire a galla in me l'assassino. Paranoia, suppongo.
D. Sei mai stato assuefatto?
R. Un gran drogato e roba simile? No. Ho visto abbastanza gente lasciarsi andare. Io ho provato la roba e ho visto quello che andava bene per me e quello che non mi andava. Ho provato l'oppio due o tre volte. L'oppio è una specie di Re delle droghe. È l'aristocratico delle droghe. Occasionalmente prendo ancora dello speed se mi trovo ad un punto morto. Quello che non ho menzionato e che ha fatto parte della mia vita è l'LSD. Fu molto interessante. Per un po' almeno. Mi facevo dei trip in technicolor con walzer e rumba. Voglio dire molto colorati, a colori brillanti. Non so se poi il mio cervello abbia bruciato questa possibilità o che cosa sia successo, ma ora non è più in grado di sintonizzarsi. Forse la qualità dell'acido è tanto peggiorata oggi che non fa più l'effetto che mi faceva.

Anger

intervista 1980

Mi sembra che non si riesca più ad ottenere la «cosa» vera. Ero solito vedere cose del tipo un cielo deserto con stelle e le stelle diventavano prima ballerine e poi diamanti, ecc. Non riesco a lavorare in LSD. Era per me un modo di ottenere dello svago. Tutte quelle cazzate mistiche affermate pretenziosamente a proposito, quello era pericoloso. Alcuni non riescono a tollerarlo. Quel tipo di gente che si buttava dalle finestre pensando di essere uccelli ovviamente non riusciva a tollerarlo e per loro l'LSD diventava un gioco pericoloso. Non ti pare che fosse pericoloso? Voglio dire, anche gli asciugacapelli sono pericolosi.

D. Hai mai fatto un cattivo viaggio?

R. Beh, non proprio. Me ne è capitato qualcuno in cui ho fatto delle cose che non avrei dovuto. Una volta sono stato arrestato per disturbo della quiete pubblica. Stavo rompendo delle finestre. Per la verità ho ispirato Mick Jagger a rompere delle finestre. L'ha fatto. Io ho rotto le finestre in una casa attigua alla sua, a Londra. Poi, quel week-end, lui ha dato una festa. È stato prima che si sposasse, quell'orribile matrimonio. Cioé, quando... quand'è che ha sposato quel verme di Bianca? Cinque, sei, dovrebbe essere stato otto anni fa. Aveva affittato una taverna sulla Senna per una festa fuori città. Alle due del mattino i proprietari del locale spensero l'impianto acustico e dissero che dovevamo andarcene. E Mick disse: «Cosa? Ho affittato questo posto per tutta la notte». Risposero: «È un'ordinanza comunale. Non si può fare rumore dopo le due del mattino».

D. Era sul Tamigi, non sulla Senna.

R. Sì. Era una piccola città fuori Londra. Quaranta minuti di macchina per arrivarci e loro spegnevano l'acustica. Così Mick tirò su un tavolino e lo tirò contro un'enorme vetrata che guardava sul Tamigi con una terrazza al di fuori. Per me è stato un gesto cafone Certamente lui poteva permettersi di pagare e di avere il tutto rimesso a posto. Aveva preso l'idea dal mio rompere i vetri.

D. Hai sempre suggerito associazioni tra violenza e sessualità nel tuo lavoro?

R. **Scorpio Rising** era un documentario. Stavo filmando un fenomeno che accadeva. Non dirigevo il fenomeno. Io non ho aggiunto niente alla scena che non fosse già presente L'unica cosa che feci fu di aggiungere la mia partecipazione con la cinepresa. E il fatto che io credo fortemente che la gente in presenza di una telecamera agisce diversamente che quando le telecamere non sono presenti La gente esagera un po', si esibisce, se ha un tocco di esibizionismo come quei ragazzi alla festa di Ognissanti nel film. Non so se si tirano sempre giù i pantaloni. Lo hanno fatto alla presenza delle loro ragazze quando io c'ero. Non mi hanno permesso di riprendere le loro ragazze. Questo è molto italiano. Loro permettevano alle loro ragazze di osservare tutta questa storia ma non hanno permesso me di fotografarle. Erano dei ragazzotti innocenti, dolci. Non erano cattivi, viziosi. Ribacchiavano. Non erano davvero cattivi 1962, era l'inizio della guerra del Vietnam Molti di loro partirono e vennero uccisi in guerra. Erano proprio i tipi che sarebbero partiti per la guerra. Bang, bang. Lasciar bruciare le cervella.

D. Nei tuoi precedenti film ho visto delle immagini simili.

R. Penso che il fatto che sia io ad averli fatti li renda simili. Che io sia stato attratto dal soggetto in un primo momento. Non essere coinvolto emotivamente con **Scorpio Risin**

Ero coinvolto emotivamente con gente di altri film. Gente come Anaïs Nin che ho conosciuto fin da quando ero ragazzino. Lei era veramente eccezionale, era davvero un pioniere nel farsi fare tante operazioni al corpo. Fu prima che diventasse di moda. Io non approvo fino in fondo le operazioni di plastica: ti vengono tagliati i nervi ed altri tessuti. Anaïs aveva il corpo di una tredicenne all'età di cinquantaquattro anni. Io l'ho vista nuda. Dei piccoli seni in boccio. Ed erano naturali, ma lei aveva fatto ritoccare i contorni degli occhi e le rughe della fronte. Finalmente una sera ho capito, ho provato cosa voleva dire questo per lei: si poteva accendere un fiammifero sulla sua fronte, lei non era in grado di sentire niente in quella zona. Era come se avesse appena fatto un'iniezione di Novocaina. E la stessa cosa accadde al seno di Marlene Dietrich. Lei fece un'operazione per mantenerlo eretto, lo si poteva toccare ed era come un tocca-tocca. L'interno le si è indurito ed i medici hanno paura di aprire. Ha della spugna indurita dentro al seno.

D. Chi sono oggi i tuoi autori preferiti?

R. Leni Reifenstahl è l'unica eroina vivente che io conosca. L'ho incontrata. È una donna fantastica. Di un talento incredibile. È un'incredibile sopravvissuta. Ormai fa solo fotografie ma è una delle più grandi registe del ventesimo secolo. Film come **Blue Light, Olympiad e Triumph of the Will** sono capolavori. Il fatto di vendere automobili naziste o motori Ford non ha niente a che vedere col prodotto, e le sue sono splendide opere d'arte. Non hanno niente a che vedere con l'ideologia che lei aveva a quell'epoca. Adesso non la pensa più così. Lei agisce, non sta a scusarsi. Allora il nazismo era affascinante, potente. Lei afferma: «Non potete immaginare. Hitler era terribilmente problematizzato sessualmente. Riusciva a malapena a farselo rizzare». Era molto puritano. I puritani sono pericolosi. Non vado a vedere film moderni.

D. Come fai ad essere aggiornato in Hollywood Babylon II, se non vai a vedere i film di oggi?

R. Non è un libro sui film. È un libro sulla gente che li fa.

D. Hai conservato gli stessi amici nel corso del tempo?

R. Amici? Chi ha parlato di amici? Io non ho amici. Sono orgoglioso del fatto che non ho amici. Se qualcuno dice di essere amico di Kenneth Anger, stai attenta! Forse lo diranno dopo che sono morto, ma fai bene a controllare con me. Io non credo negli amici.

D. Ho pensato che Anaïs Nin fosse...

R. Lei era mia socia, ma non direi mai che fosse mia amica. L'amicizia è qualcosa contro cui io ho dei sentimenti molto forti perché è una palude. Vedo sempre più gente scomparire con appena qualche bollicina in cosiddette amicizie. Gesù Cristo ha imparato a proposito degli amici. Io lavoro da solo. Sono indipendente. Lo sono sempre stato. Non mi sono mai mischiato. Non ho mai avuto amanti perché ho intrattenuto rapporti di odio che ho trovato molto interessanti. Non ho un solo amico nella città di New York. Un amico è qualcuno che ti può prestare 100 dollari per l'affitto, esatto? Io non conosco nessuno di questo tipo. Io mi confido nel mio diario. Ho sempre scritto da quando avevo sette anni. Sono pagano. Credo nella forza della natura, cioé in quello in cui credono i pagani. Sono un amante del sole.

Amo la luce. Lucifero significa «portatore di luce». È l'uomo che arriva e illumina le cose. Amo la luce. Adoro la luce. Amo gli arcobaleni, amo i colori, ma l'amicizia è una delle mie irritazioni preferite.

D. Hai mai desiderato di sposarti?

R. No, no. Sono un solitario in tutto e per tutto. Se avessi avuto dei figli li avrei buttati dalla finestra. Quando sono stato aggredito – l'otto di luglio del 1978, alle dieci di sera – mi sono svegliato a mezzanotte al Metropolitan Hospital. Mi stavano dando i punti alla testa ed io ero stato fuori per un'ora e mezza, completamente fuori. La capoinfermiera disse: «Ha degli amici o qualcuno che possiamo chiamare? Non ha una famiglia?». Io risposi: «Non ho una famiglia e non ho amici». E lei: «Conosce qualcuno che potrebbe venire a prenderla? Sarebbe opportuno che lei non tornasse a casa solo, potrebbe svenire e cadere a terra». Risposi: «Okay, chiamate tizio». Che si rifiutò di venire a prendermi. Stava fumando della roba nel suo appartamento con qualcuno che aveva raccattato. Lo conosco da venticinque anni, ma non lo chiamerei un amico. Da quella volta non gli ho più parlato.

D. Hai paura della tua vulnerabilità emotiva?

R. Non è una paura. Non ho paura di innamorarmi o cose del genere. Io devo essere indipendente. Sono stato così fin da bambino. Non sono stato boy-scout, non sono andato al catechismo. C'erano un sacco di «no» e di «non voglio». Continuo così. Non ho pagato le tasse per anni ed anni.

D. Le paghi adesso?

R. Lo devo fare. Prendo i diritti d'autore. Fortunatamente non sono in politica. Se fossi in politica farei fare un repulisti dei clienti allo Studio 54. Entrerei là dentro con il mitra e li farei stendere a terra. Avrei la mia squadra della morte per farlo. Ho avuto spesso questa fantasia. Gli anni '70. Ci sono cose che non mi piacciono per niente degli anni '70. Così tra le donne, odio Bianca Jagger. Rappresenta tutto quello che odio in una donna. Quella specie di calcolata rudezza. La conosco da quando aveva tredici anni. Era una ninfetta, una specie di lolita. Come una scena di Polanski. Sapeva quale era il suo fascino. Quando Mick Jagger mi invitò al loro matrimonio al Riviera c'era una sedia per me nella terza o quarta fila nel cerchio di un'elite privilegiata o qualcosa di simile ed io ho detto: «Grazie, ma no, grazie. Verrò tra qualche anno ed assisterò al divorzio». Sapevo che un matrimonio del genere non avrebbe retto. A lui non è piaciuto che io lo abbia detto. Io dico sempre quel che è la verità, quello che credo essere la verità. Non mi interessano le conseguenze. Quando Mick ha cominciato ad andare con Bianca ha cominciato a portare una croce, una gran croce d'oro sul petto. Dissi allora: «Ma come gli sta male, sembra una puttana di Tijuana». Una croce! Stava per sposarsi con rito cristiano e tutta quella merda.

D. Forse era innamorato di lei.

R. Ascolta, è un masochista con le donne. Lei lo trattava malissimo. E lui ne andò pazzo .. per un po'. Lei diceva: «Comprami un altro diamante». Era un demone materialista che lui aveva invocato. Voleva diamanti, denaro, case. Lui è laureato alla London School of Economics, e questo è il motivo per cui ha sempre controllato il suo denaro e per cui non le permette ora di andarsene con un sacco di alimenti.

D. Pensi che i divi del rock abbiano rimpiazzato i vecchi divi di Hollywood negli ultimi tempi?

R. Nel senso che la storia si ripete come farsa.

D. Ti consideri gay o bisessuale?

R. Odio le etichette. L'etichetta che respingo al cento per cento è «gay». Non sono gaio nel senso che la più parte delle volte sono serio e pensieroso perché sono un maniaco depressivo. In quanto mago sono aperto a qualsiasi possibilità che la vita possa darmi. Non mi ha mai dato Isotta se sono Tristano, il che non sono. Non sono interessato all'essere il secondo della lista. Se non posso trovare Giulietta o Isotta o quel che sia, non sono interessato. Ho danzato con Shirley Temple. Tenevo molto a lei. Avevo una cotta per lei, ma questo fu tutto. Dopo di che lei mi ha mollato. Ma adesso non faccio affidamento sugli altri. Lavoro da solo. Gli amici vanno provati in situazioni di vita o di morte. Gli amici sono come le macchine: si rompono sempre. Sai che cosa ha detto André Gide? «Un amico è qualcuno che ti lascia sempre perdere».

D. Davvero stai per lasciare New York?

R. Sto per lasciare New York perché questa è la città in cui sono stato aggredito e dove qualcuno che ho conosciuto per venticinque anni, un newjorkese, ha rifiutato di venirmi a prendere all'ospedale. Ho bisogno di quella che io chiamo una terapia geografica. Nel diciannovesimo secolo, prima della psicanalisi, si usava dire: «Vai a fare un viaggio per mare». Io ho deliberatamente chiuso fuori il mondo esterno. Le finestre qui sono chiuse con sughero. È così rumoroso che ho sigillato le finestre. Mi sono autosigillato. Da questa stanza non potresti mai dire di essere a New York. Potrebbe essere ovunque. Gli anni '30 sono stati la mia infanzia, sono il periodo che mi assilla. È l'unica epoca a cui io faccia riferimento (mi addita un muro della cucina coperto di manifesti hollywoodiani). Quel disegno è una vera rarità di Walt Disney in persona. È uno dei primi Mickey Mouse, ed è l'unico in cui Disney menziona l'oppio (guardando da vicino il fumetto, si vede Mickey Mouse che fuma oppio).

D. Davvero Walt Disney fece uso di oppio?

R. Sì, Walt amava l'oppio. Così è stato detto e mai smentito.

di Tony Rains

Lucifer: un kompendio di Kenneth Anger

1. Dichiarazioni

"Ho sempre ritenuto il cinema un male; il giorno in cui è stato inventato il cinema è stata una giornata nera per l'umanità. Nei secoli che hanno preceduto la fotografia c'erano i talismani, veri e propri antenati della fotografia, dato che le tinture usate per pergamene di bassa qualità producevano delle forme quando svanivano con la luce. Un talismano era una carta moschicida appiccicosa che cercava di intrappolare uno spirito, bastava imprimervi una 'fotografia' del demone che si intendeva catturare. La fotografia è il tentativo manifesto di impossessarsi di un'anima. Il corpo astrale è sempre latente in una persona e taluni fotografi abili e dotati sono in grado di cogliere l'*immagine* del corpo astrale. Per *controllarlo*, infatti, la chiave è avere un'immagine di qualcuno. Se l'amore vi ha fatto uscire di senno, la cosa è più che comprensibile. *Qualsiasi* delitto è giustificabile in nome dell'Amore. Anzi, non è neppure il caso di parlare di 'delitti': *Qualsiasi cosa* è giustificabile in nome dell'Amore.

L'interesse al centro dei miei film è la sessualità della gente. Il fatto che io giri film non ha nulla a che vedere con il 'cinema'; è chiaro che è una scusa per intrappolare le persone, è un po' l'equivalente della formula: 'Dài, vieni che ti faccio vedere le mie stampe...' ma ormai non attacca più... Perciò mi considero come uno che fa del Male con un mezzo maligno".

2. Mitografia

"Non sono un regista prolifico, proprio il contrario di un Andy Warhol. Faccio vedere pochissimi dei film che ho fatto...". Di Kenneth Anger sono sei i film in circolazione, e rappresentano 22 anni di lavoro cinematografico: *Fireworks* (1947), *Eaux d'Artifice* (1953), *Inauguration of the Pleasure Dome* (1954-66), *Scorpio Rising* (1964), *Kustom Kar Kommandos* (1965) e *Invocation of My Demon Brother* (noto anche come *Zap*, 1969). Il suo primo film mostrato in pubblico è stato fatto all'età di 7 anni, con i Boy Scouts: *Ferdinand the Bull*, in seguito riadattato a cartone animato da Walt Disney. "Ho lavorato sul set di *A Midsummer Night's Dream* di Max Reinhardt, a contatto con la genìa hollywoodiana, per cui sapevo che razza di effeminati fossero. In *Ferdinand* avevo voluto che il toro (due ragazzi sotto una pelle di toro) risultasse effeminato...". La sua famiglia possedeva una cinepresa Kodak 16mm con un caricatore da 100 piedi, che usava quando andava in gita, e Anger recuperava i pezzi avanzati per girare i suoi filmini. *Fireworks*, realizzato a 17 anni, era stato girato nella sua casa di Hollywood durante un'assenza di tre giorni dei genitori utilizzando pellicola rubata alla marina americana (ovviamente Anger non prova il minimo rimorso per quel furtarello ma è stato lo stesso sproporzionatamente punito con i furti subiti in seguito, sia di attrezzatura che di altro materiale, e una volta, nel caso della versione originale di *Lucifer Rising*, del 1966, addirittura con la perdita del film). Anger si era quindi tuffato in un progetto a dir poco troppo ambizioso: un lungometraggio a colori intitolato *Puce Women*, portandone però a termine soltanto una sequenza (*Puce Moment*) che da tempo ha tolto di circolazione ma che occasionalmente mostra ancora. Poi i laboratori Kodak hanno confiscato il materiale di un film ritualistico a colori intitolato *The Love that Whirls*, a causa dei nudi; e due successivi progetti che Anger aveva iniziato in Francia (con l'aiuto di

Cocteau) si erano arenati per mancanza di fondi. Una versione del balletto di Co
teau *Le jeune homme et la mort*, che Anger aveva girato (per la coreografia di R.
land Petit) in un giardino d'inverno, in mancanza di un set, sopravvive unicamen
in una versione in bianco e nero, che non può essere mostrata per motivi di cop
right. Nel 1953 riusciva a realizzare il suo primo film in 6 anni, *Eaux d'Artifice*, g
rato nei giardini di Villa d'Este a Tivoli. Nel 1954, negli Stati Uniti, girava il mat
riale per *Inauguration of the Pleasure Dome* e preparava la versione originale su u
solo schermo con la sua struttura marcatamente ciclica, usando come colonna son
ra la musica di Harry Partch (su una scala di 43 tonalità, suonata con strumenti
sua creazione: il "cloud chamber", la "diamond marimba", il "chromelodeon" e alt
ancora). Nel 1955 ha girato un breve documentario sul ritiro di Aleister Crowley
Cefalù, *Thelema Abbey*. Ha poi preparato la versione su tre schermi di *Pleasure D
me* (nel corso della quale, al momento culminante del film, lo schermo principale
apriva per così dire come un paio d'ali) per l'Exprmtl Festival di Bruxelles del 195
dove era stato presentato assieme a *Eaux d'Artifice*; *Pleasure Dome* aveva in effe
aperto un programma concluso da *The Little Island* di Richard Williams, ma ave
vinto ugualmente il premio "L'Age d'Or". In Europa Stan Brakhage aveva filma
Anger, unica persona viva, nel suo lamento funebre *The Dead*, perché si era re
conto che la frustrazione depressiva di Anger si collegava alle atmosfere che veni
creando mentre riprendeva delle tombe. Fra il 1959 e il 1961 Anger aveva gira
il materiale per una versione del romanzo dell'Olympia Press *L'Histoire d'O*, n
non aveva mai portato a termine il lavoro, vuoi per il solito eccesso di mire ambizi
se, vuoi anche per gli interventi molesti da parte delle autorità. Era così tornato
America (dove Marie Menken aveva girato il suo *Arabesque for Kenneth Anger*)
aveva fatto *Scorpio Rising*, in virtù del quale aveva ricevuto una sovvenzione del
Fondazione Ford. "Ero completamente al verde, e ci ho pagato il conto del laborat
rio... una volta saldati i debiti, restava un buco di 10.000 dollari..."*. Aveva comi
ciato *Kustom Kar Kommandos*, portando però a termine soltanto una sequenza (o
in circolazione come estratto da un'opera non più in progress) prima che finisse
i soldi. Nel '66 ha cominciato la 'Visione d'Amore' *Lucifer Rising*, abbandona
quando, dopo una proiezione di beneficenza dell'originale ancora in fase di monta
gio, la pellicola era stata rubata. Anger ha rinunciato pubblicamente al cinema pu
blicando sul "Village Voice" un'inserzione *in memoriam*; dopo di che è andato
Inghilterra per preparare la "Sacred Mushroom Edition" di *Inauguration of t
Pleasure Dome*. Ha realizzato l'*Anger Aquarian Arcanum*, una serie di simboli m
gici e di dipinti di Crowley, accompagnato da *Kubla Khan*, come prologo al lavo
in questione, ma in seguito vi ha rinunciato. Nel luglio di quest'anno ha compiuto
un terzo montaggio del materiale girato a San Francisco e inizialmente previsto c
me prima parte di *Lucifer Rising*, adesso presentato come film di 11 minuti intitol
to *Invocation of My Demon Brother*. Attualmente sta progettando un nuovo *Lucif
Rising* come lungometraggio a colori e un cortometraggio di Magia sulla Dea Ka
utilizzando materiale girato con amici nel corso di un suo recente viaggio in Ind
da unire ad altro materiale da girare in Inghilterra.

I film di Anger, sempre rigorosi, lo sono diventati sempre più con il crescere del
esigenze a cui si imponeva di far fronte. Il risultato di *Fireworks* era stato ottenu
con riprese uniche, e quello è l'unico film per il quale Anger abbia mai avuto un c
pione. La percentuale di montaggio per *Scorpio* era all'incirca di 5 a 1; per *Inaug
tion* è stata quasi di 20 a 1, dato che il film è passato attraverso due (mai mostrat
versioni e mesi di meticoloso lavoro di revisione.



3. Immagine

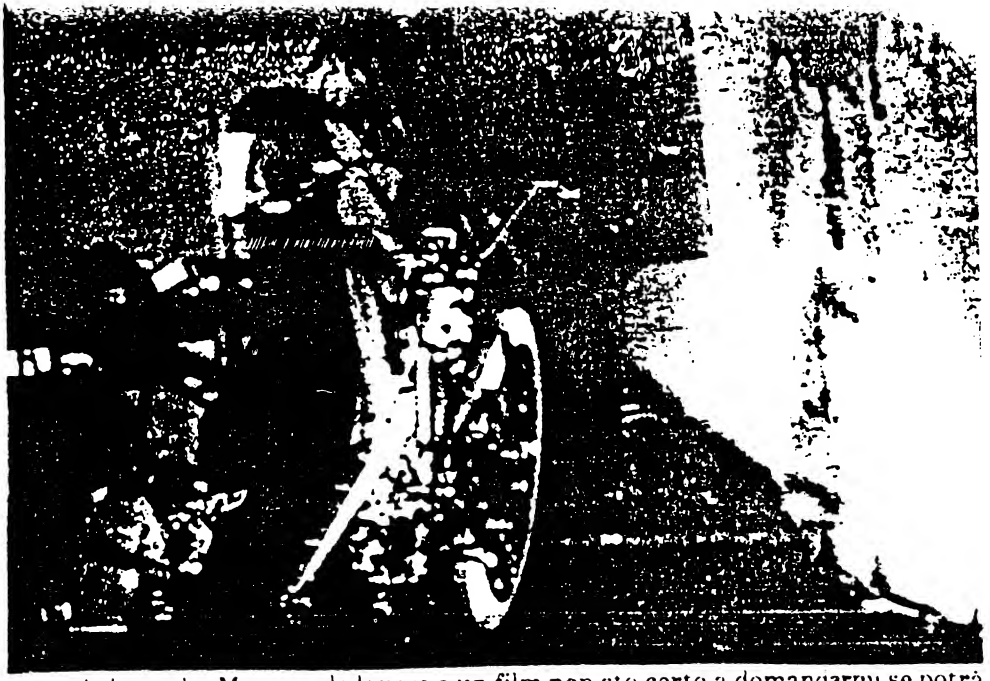
I soli registi che Anger ammiri con passione sono Sergej Ejzenštejn e D.W. Griffith; quest'ultimo come creatore della mitica Hollywood, l'uomo che ha rielaborato e ritoccato i suoi film a ogni copia successiva. (Il libro di Anger *Hollywood Babylon* riguarda appunto il declino e il cataclisma di Hollywood dallo splendore dell'epoca di Griffith allo squallore attuale, e individua nella Star la causa del declino: "C'erano Venere e Adone. solo che rispondevano ai nomi di Clara e Rudy; c'era Pan, che rispondeva al nome di Charlie; e c'erano perfino il vecchio Bacco, leggi Fatty, e Vulcano lo storpio, leggi Lon. Era tutta un'illusione, una burla, una truffa; era un po' una burla come la 'religione antica', senza sangue sugli altari. Ma il sangue non sarebbe mancato..."). Ejzenštejn come il principale Facitore di cinema; René Micha, parlando di *Scorpio* su "Les Temps Modernes", accennava al rapporto fra i due: "Il montaggio è concepito nel senso complesso propugnato da Ejzenštejn: fisiologico, emotivo, intellettuale: al quale si aggiunge (proprio come in *Ivan il terribile*) uno straordinario surrealismo". Oggi Anger è senza dubbio il principale esponente in campo mondiale del "montaggio delle attrazioni". Per una curiosa coincidenza, la carriera cinematografica di Ejzenštejn è stata anch'essa costellata, come quella di Anger, da una miriade di progetti abbandonati.

L'altro Facitore ad avere notevolmente influenzato Anger è stato naturalmente Jean Cocteau. La celebre difesa di *Fireworks* da parte di Cocteau ("... proviene da quella bella notte dalla quale emergono tutte le opere vere. Tocca l'anima nel vivo, e ciò è rarissimo") è dovuta al fatto che il film di Anger ha notevoli affinità con *Le sang d'un poète*: non tanto sul piano dei prestiti diretti (forse la mano bianca e il viaggio oltre la porta), ma perché è difficile trovare due film che abbiano una maggiore unità strutturale, soprattutto nei rispettivi inizi: primi piani del protagonista a disagio nel suo ambiente e di fronte ai propri riflessi. Il groviglio di vita, amore e morte di *Orphée* e la sua iconografia motociclistica portano naturalmente a *Scorpio Rising*. Curiosamente, e forse per caso, alcuni dei personaggi di *Le sang d'un poète* somigliano sorprendentemente a Shiva e Kali di *Pleasure Dome*. E *Lucifer Rising*, sempre che Anger riesca a portarlo a termine, sarà il suo *Testament d'Orphée*.

A parte queste, le preferenze di Anger vanno al cinema horror e a quello fantastico: "Ho i miei serial preferiti, che ho visto non so quante volte: *Flash Gordon, Daredevils of the Red Circle, Chandu*. E poi i film di serie B che una volta facevano alla Warner e alla Columbia... Il cinema horror è un grande genere; è una sorta di paese delle meraviglie da incubo..."*. Durante una conversazione Anger prenderà spesso come punto di riferimento una fantasy hollywoodiana degli anni Trenta. È degno di nota che un film come *White Zombie* di Victor Halperin tocchi tematicamente molte delle preoccupazioni di Anger.

4. Forma filmica

"Mi piace l'idea che si possa racchiudere un'esperienza in una bobina e qualcuno



possa poi ricrearla. Ma quando lavoro a un film non sto certo a domandarmi se potrà piacere o se verrà capito dalla gente. Quando entro davvero nel clima creativo della realizzazione di un film siamo solo io e la macchina da presa e quello che possiamo avere di fronte"*.

Anger ha una sbalorditiva padronanza istintiva di tutti gli elementi del fare cinema: i suoi film sono un'effettiva applicazione di molte soluzioni teorizzate da Ejzenštejn. L'ideale eisensteiniano del montaggio cromofonico (colore/sonoro) descritto in *The Film Sense* trova sorprendentemente espressione nella sequenza del "party luminoso" di *Scorpio Rising*, in cui l'arrangiamento forte, duro della canzone da parte di Randell — che per la prima volta nel film si sovrappone, in montaggio, prima della fine della precedente canzone — è controbilanciato da un crescere di termini di riferimento nel montaggio, mentre al tempo stesso i versi si riferiscono esplicitamente allo sviluppo della scala cromatica del film. Del pari, i colori pastello attentamente controllati di *Kustom Kar Kommandos* si sposano perfettamente all'arrangiamento "pastello" di "Dream Lover" delle Parris Sisters. Va da sé che non si tratta del montaggio cromofonico nel senso sublime datogli da Ejzenštejn, ma è la cosa che più vi si avvicina e produce un cinema ricco di risonanze quanto quello dello stesso. Particolare affascinante, Anger ha intenzione di mettere in pratica un'altra delle teorie di Ejzenštejn nel realizzare *Lucifer Rising*: vuole infatti studiare le possibilità di una composizione *verticale*. Nel suo fondamentale saggio *Il quadrato dinamico* Ejzenštejn si lamenta del fatto che con l'avvento del cinemascope si riducano ulteriormente le possibilità per un regista avventuroso di sottrarsi alle limitazioni di una composizione orizzontale passiva: "È mia precisa intenzione difendere la causa del 50% delle possibilità compositive che sono state bandite dalla luce dello schermo. È mio desiderio cantare l'inno della composizione maschia, forte, virile, attiva, *verticale*! Con questo non è che io voglia entrare nell'oscura ascendenza fallica e sessuale della forma verticale come simbolo di crescita, forza o potere...". Abbastanza ovviamente, proprio questo è invece il desiderio di Anger: "So bene che tutto il mio trip è un culto fallico "

Ejzenštejn.

5. Allegoria di Lucifero

Per quanto risalga indietro nei ricordi, Kenneth Anger ha sempre avuto la fissa del trip fuoco/luce. Ricorda di essere un piccolo incendiario ("Niente di eccezionale: qualche campo... e una chiesa") e una volta ha costruito un vulcano in miniatura nel giardino di casa per un film di marionette fantascientifico intitolato *Prisoner of Mars*. La luce ha un ruolo centrale nei suoi film. Il commento in apertura di *Fireworks* sostiene la tesi: "I desideri infiammabili smorzati dal giorno sotto le fredde acque della coscienza sono riaccesi di notte dalle micce libertarie del sonno e si scatenano in rovesci di brillante incandescenza...", illustrata nell'inquadratura iniziale del film, il fotogramma flash di un tizzone fallico immerso in acque turbolente, che viene ripetuta direttamente dopo il famoso climax dell'orgasmo con una candela romana fallica. Il Sognatore (lo stesso Anger) esce "fuori nella notte a cercare 'una luce'" ma in un primo momento trova solo le pure e semplici luci del traffico notturno su una strada. Affronta la situazione chiedendo a un marinaio un fiammifero per la sua sigaretta (la prima delle tante accensioni di sigarette nei film di Anger) che, dopo un primo assaggio della violenza a venire, riceve sotto forma di un fascio di rami in fiamme da una grata. Queste fiamme bruceranno emotivamente per tutto il resto del film, e si estingueranno solo quando le fotografie dell'inizio del Sogno si saranno consumate. Il fuoco purifica bruciando; la mano con le dita mozzate (che all'inizio sta a significare l'adolescenza oppressa del Sognatore e che viene visivamente paragonata ai mozziconi in una scatola vuota di fiammiferi) è restituita nella sua integrità alla fine del film, dopo che il rituale è stato affrontato e superato. Il fuoco ha una parte importante nell'elemento di *controllo* di *Inauguration of the Pleasure Dome*. Lilith, la prima ospite a rispondere alla convocazione di Shiva, è "nata dalla fiamma" in una triplice dissolvenza fra le più impeccabili nella storia del montaggio, ma "brucia" nelle fiamme rosse sovrimpresse (dallo sconcertante *Dante's Inferno* di Harry Lachman) con gli altri suoi colleghi quando Shiva assume il controllo. Kali, d'altro canto, controlla il fuoco dal momento in cui accende il suo spinello attingendo il fuoco da una figurina cornuta di diavolo; ed è lei alla fine a "benedire i Riti dei figli della Luce mentre Shiva evoca la divinità con la formula *Forza e Fuoco*", e l'immagine di lei persiste attraverso il delirio visivo del finale. Come lei, Scorpio crea il proprio fuoco, sfregando un fiammifero sui denti per accendere la sigaretta.







Il potere della Luce è il chiaro intento di *Invocation of My Demon Brother*: il "preannuncio di Nostro Signore Lucifero. La danza in senso antiorario del Mago intorno alla Forza Spirale Vorticosa, la svastica solare, fino a che non irrompe il Portatore di Luce: Lucifero". Anche nei film di Anger dove la Luce non svolge un ruolo manifesto nell'azione, essa ha un suo peso: in *Eaux d'Artifice* (che, come suggerisce il titolo, è il contrario di *Fireworks*), la Luce brilla per la sua assenza, il che rientra nelle intenzioni satiriche del film. Come non è neppure un caso che la carta da tarocchi filmica di Anger, in *Kustom Kar Kommandos*, un'immagine del settimo trionfo, l'Auriga, si riveli possedere il Titolo di Signore del Trionfo della Luce.

666. Magick

"La scienza è l'arte di fare in modo che un cambiamento avvenga in conformità con la Volontà. Magick è la Scienza della comprensione di se stessi e delle proprie condizioni. È l'Arte di applicare tale comprensione all'azione" (Aleister Crowley). Kenneth Anger è un seguace dell'occultista inglese Aleister Crowley, che designava la propria opera con il nome di *Magick*, scegliendo deliberatamente di usare un termine caduto in discredito e ripromettendosi di riabilitarlo. I precetti e le applicazioni fondamentali del Magick sono esposti nella forma più accessibile (in ogni senso) nell'opera principale di Crowley, *Magick in Theory and Practice*, e sarebbe sciocco e presuntuoso tentare di riassumerli qui. Anger è totalmente impegnato nel Magick (anzi, è sempre più incline a ritenere la sua attività di occultista più importante dei suoi film), e ciò naturalmente si riflette nei film che gira. Questo non significa che i suoi film siano dei misteri esoterici, impenetrabili per i non seguaci della dottrina di Crowley, ma semplicemente che lo spettatore che li affronta avendo qualche cognizione di cosa sia il Magick godrà di una comprensione più profonda delle soluzioni adottate da Anger nel girarli. Al livello più basso: lo spettatore di *Scorpio Rising* non digiuno di Magick noterà (alla fine) la brevissima inquadratura nella scena del raduno, verso la fine del film, in cui Anger fa una zoomata su una motocicletta targata "777" e vi riconoscerà un riferimento magicko, in quanto 777 è il numero che sta a capo di uno dei più importanti manuali di Magick, una tavola di corrispondenze dalla Cabala. "Vedere" quest'inquadratura sfuggente, quasi in sordina (scherzo? commento? coincidenza magicka?) è assai diverso dal riconoscere, mettiamo, un gioco di parole allusivo nel primo Godard; lo spettatore che la "vede" capisce meglio il modo in cui Anger ha composto la sequenza. A un livello più alto: lo spettatore che si accorge che *Fireworks* corrisponde al rituale di Magick denominato La Costruzione della Piramide (un processo di autoiniziazione nel quale il candidato *si confessa*) apprezzerà più a fondo il senso del film e ciò che esso significa per Anger. L'interesse sempre maggiore di Anger per il Magick si riflette in *Invocation of My Demon Brother*, che nei suoi riferimenti si limita quasi esclusivamente al rituale del Magick e che pertanto lascerà perplesso lo spettatore che si aspetta di comprendere il significato delle azioni aldifuori del contesto filmico entro cui le ha viste. Ma Anger, inattaccabile nella sua fiducia nel Magick, sa (come lo sapeva anche nel caso di *Pleasure Dome*) che il film *funziona*, che colpirà lo spettatore molto prima che questi arrivi a capirlo coscientemente.

Per la cronaca, nelle parole dello stesso Anger: "L'Era conclusasi nel 1962 era l'Era

dei Pesci, cioè l'Era di Gesù Cristo. Mentre l'Era dei Pesci era governata da Nettuno, pianeta del misticismo, l'Era dell'Acquario è governata da Urano, il più eccentrico dei pianeti... è il segno dell'imprevisto, della rivoluzione, per esempio... Gli ultimi duemila anni sono stati basati sulla rinuncia, sul sacrificio e sulla colpa. La lotta della prossima generazione, i prossimi 25-50 anni — solo un inizio —, si sta liberando dal guscio lasciato dall'era precedente"*.

Nei suoi film, Anger usa "l'astrologia come il colore, in senso poetico". Perciò *Scorpio Rising* drammatizza le tensioni fra le forze della morente Età dei Pesci e gli Scorpioni della subentrante Età dell'Acquario, benché i termini precisi di riferimento siano dettati dagli interessi e dai gusti di Anger. Il che smentisce le deboli critiche di Ronald Tavel a Anger (nel suo saggio *Shortcomings of the Sexual Metaphor in New York's Independent Films*, incluso nell'antologia *The New American Cinema* Dutton 1967, a cura di Gregory Battcock); Tavel ignora il fatto che un sistema astrologico è semplicemente un mezzo per classificare "le innumerevoli possibilità che si offrono", e manca di notare la sbalorditiva libertà d'invenzione che caratterizza i film di Anger. Come risaputo anche dagli astrologi popolari (quelli vituperati da Crowley), il tipo Acquario ama l'umanità, non al modo del Sagittario (amore personale), quanto piuttosto amando il principio della vita. Per l'Acquario il fatto che sia vita rende possibile tutto. Anger è un Acquario.

XXXXXXXXXXXXXXXX

INTERVISTA A KENNETH ANGER

(Estratti da un'intervista di Carl Abrahamsson, film-maker e leader del gruppo musicale White Stains, tratta dal volume "The Fenris Wolf", Psychick Release, Stoccolma, edizione di 93 copie)

La seguente intervista ebbe luogo nella leggendaria casa di Hollywood di Kenneth Anger, all'inizio del 1990. La casa era una gemma incredibilmente bella, stipata di rari oggetti della sua collezione di reperti Hollywoodiani. Una atmosfera degli affascinanti tempi che furono era presente ed era forte, ma il male era in agguato all'esterno... Anger è stato tormentato dalla locale gang ispanica per un bel pò di tempo, e questo lo ha costretto ad assumere una guardia del corpo. Poco tempo dopo la mia visita hanno sparato al suo cane sul marciapiede di fuori. Questo costrinse Anger a trasferirsi, e posso vedere davanti a me come la così bella casa di un tempo sia ora il covo di quella gentaglia. Una simile Hollywood non esisterà a lungo, è solo un mucchio di ricordi in un'atmosfera di scontri

come a Beirut tra forze dell'ordine e criminali neri e ispanici.
Tra questi problemi, Mr. Anger era abbastanza gentile a offrirmi un pò del suo tempo, e quello che segue è un resoconto più o meno accurato di quanto mi disse a quel tempo....
Carl Abrahamsson: "In che modo il cinema è un'arte magica?"
Kenneth Anger: "E' un'arte di immaginazioni. E' come una sfera di cristallo, puoi creare visioni. E ti permette anche di manovrare il tempo e lo spazio e di trascendere il reale. Ovviamente, la cinepresa filma quello che ha di fronte, ma può anche filmare l'interno della mente di un mago. Come i molti fili dietro le scene o gli effetti speciali sono i segreti del mago. Non penso che sia necessario...come nei film di Hollywood che spiegano come sono fatti i trucchi. Non credo che sia una buona idea".
CA: "Quando, e come, hai capito quale potere può avere il cinema?"
KA: "Guardando certi film quando ero giovane. Quando ero bambino, mia nonna mi portò al teatro cinese a vedere "L'Arca di Noè". C'era una scena in un tempio pagano, prima del diluvio universale, che diede naturalmente la scusa agli scenografi ed ai costumisti di Hollywood per inventare un mondo completamente immaginario. Come Atlantide...meravigliosi scenari e costumi in uno stile pagano molto barbarico, che io ho sempre amato. E' stato tutto spazzato via dal diluvio, e ricordo che fui molto irritato per quello. Eraun luogo così carino.."Perchè lo hanno spazzato via?" (risate). Mia nonna provò a spiegarmelo: "E' perchè quelli erano malvagi", ma io dissi: "Loro mi sembravano piuttosto interessanti". Poi fui me stesso nel film "Sogno di una notte di mezza estate", sempre tramite l'influenza di mia nonna. Fu una cosa eccitante essere associato con quello, poi, quando vidi che...le scene del mondo delle fate erano fatte così splendidamente in quel film. Non è stato mai fatto meglio. Quella è la parte del film che amai, piuttosto che la trsca tra gli amanti. E' quell'elemento di fantasia che si insinua in Shakespeare. Ma nelle rappresentazioni teatrali non possono

farlo. Nel film improvvisamente si espande a quella "danza degli spiriti della luce lunare", e cose come quella. Poi, quando andai in Francia e vidi i film di Georges Melies, capii che si possono fare cose meravigliose nei film senza grandi somme di danaro. Hai solo bisogno di immaginazione e della profonda meravigliosa visione di un bambino. Le cose apparirebbero dall'inesistente, ecc. Ho sempre amato il cinema, ma solo in pochi momenti della mia vita ho avuto abbastanza soldi per fare quello che volevo. I films commerciali non furono mai un'alternativa per me, perchè sentii che negoziare nel mercato commerciale.. sono più un poeta che un venditore, così non provai mai a diventare una parte dell'industria commerciale".

CA: "Sei stato avvicinato dall'industria del film all'inizio?

Ka: "No, fui sempre nel mio piccolo angolo come artista indipendente. Non ero il solo. Nel periodo del muto c'erano i film sperimentali, o, come venivano chiamati, avant-garde, essendo fatti da Man Ray, Leger, Rene Clair. Vidi tuttiquei film da giovane, e naturalmente poi in Francia vidi "Le Sang d'un Poete" di Jean Cocteau, che è uno dei miei film preferiti. Ma cominciai a fare film prima di vederlo. E poi naturalmente "L'age d'or" di Bunuel. Così vidi il potere di questo mezzo. Ho fatto circa nove film che considero completi per mostrarli al pubblico. Ho altri film che sono incompleti o manca la colonna sonora o qualche scena, e preferisco non mostrarli. Qualche film è stato distrutto o l'ho perduto, è un grosso male, ma sono cosse che capitano. Avevo un film che fu censurato da Eastman Kodak perchè c'erano delle nudità. era chiamato "The love that whirls", ed era basato su un passo de "Il ramo d'oro" di Frazer. E' quando loro scelgono qualcuno per interpretare Dio per un anno. Il ragazzo è trattato come un Dio, come un re, e poi, dopo l'anno, è sacrificato. E' qualcosa che capitava in differenti culture antiche, inclusi gli Aztechi. C'era qualche nudo, e questo lo feci nei primi anni '40. Non c'era neanche una remota immagine sessuale. Erano nudi artistici, ma ci fu un no. Confiscarono il film e non l'ho più avuto indietro. A quel tempo non avresti potuto ottenere un film sviluppato a colori se non tramite

Eastman Kodak. Non c'erano studi indipendenti. Così, ho avuto in passato una battaglia con la censura...."Scorpio rising" fu presentato in California nel 1964. Fu sequestrato dalla polizia, e ora il valore della controversia è così piccolo; i pochi flash di nudo sono brevi. E' difficile vedere cosa c'era attorno a quelle capigliature"....

....Passammo poi a parlare del profeta dell'eone, Aleister Crowley, che ha avuto una grande influenza sui films di Anger. La sua grande opera "Lucifer rising" fu influenzata dal poema di Crowley "Himn to Lucifer", e Anger sta progettando di fare una versione filmica della messa gnostica dell'O.T.O., e inoltre, altri prodotti più biografici....

KA: "Feci dei progetti ed impostai un film realistico basato sulla vita di Crowley a Cefalù, all'Abbazia di Thelema. Fu il motivo principale per cui andai là a fare ricerche. Ma non so se si potrà mai realizzare, perchè avrei bisogno di molti soldi....Questo è sempre stato un grosso ostacolo per me. Quando facevo i film qualche parente mi lasciava un pò di soldi, come mia madre, che mi lasciò qualche titolo di credito che incassai, oppure avevo qualche aiuto dal fondo nazionale per le arti e dalla fondazione Ford. Ma non ebbi molto, solo somme modeste; non abbastanza per fare questi progetti. E' anche diventato più difficile ottenere quel genere di sovvenzione. Qualcosa come la messa gnostica sarebbe lunga mezz'ora. Potrebbe essere fatta con una modesta somma di soldi, ma io voglio gli scenari, le tuniche e tutto il resto che sia splendido. In qualche caso vorrei usare degli attori invece che i membri dell'ordine, perchè possono fare più colpo. I membri della fratellanza saranno di aiuto per ottenere la precisione dei movimenti rituali. Ho visto farlo da diversi gruppi, compreso quello svizzero, e qualcuno lo faceva meglio di altri. Diverse cose sono aperte a un pò di interpretazioni. Così, questa è una cosa a cui pensare, e io potrei essere in grado di ottenere qualche sovvenzione da una delle organizzazioni artistiche"....

CA: "Di solito lavori con del materiale scritto già preparato o lavori ad un livello più spontaneo?"

KA: "Ho tutto per lo più dentro la mia testa, e faccio

degli appunti di ciò che mi serve. Ma non è come uno scritto per una rappresentazione o per un film usuale, perchè io fondamentalmente lavoro nelle immagini, non in dialoghi o narrazioni. Se filmo un rituale di Crowley, sarebbe un diverso indirizzo per me, perchè farei uso per la prima volta del paerlato. Fino ad ora ho lavorato solo in film muti. Sono più vicino alla danza, che può narrare una storia senza usare il linguaggio, in questo senso le sono più vicino. Ma sono disposto, se avrò i mezzi, ad usare il parlato".

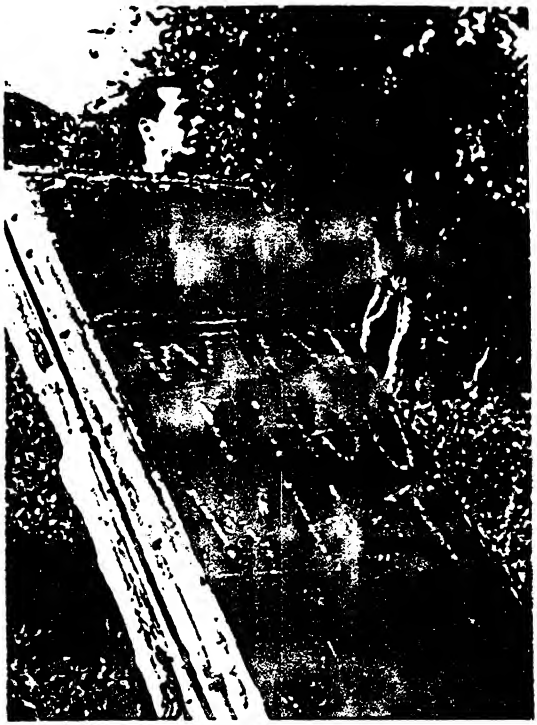
CA: "Quale effetto vuoi che i tuoi films abbiano sugli spettatori?"

KA: "Bene, vorrei....L'idea che tu puoi vedere un film, una rappresentazione teatrale, o leggere una poesia e subire un cambiamento. Penso che queste cose possano causarlo in te. Certamente in Crowley, nella sua poesia, e nelle cose che scrisse, e vari lavori letterari...Si tratta di causare un cambiamento, come tramite la volontà. Se questo abbia luogo direttamente o subliminalmente, indirettamente o in qualsiasi altro modo, io credo che questo cambiamento sia possibile. Il modo incui avviene è misterioso. Non ho mai fatto qualcosa per cambiare il giorno nella notte, però potrebbe essere un'idea carina...."

CA: "Hai conosciuto molte persone interessanti. Quali di queste ti hanno influenzato di più?"

KA: "Sono stato abbastanza fortunato a conoscere Jean Cocteau. Lui ha avuto una grande influenza, perchè per me è sempre stato un artista puro che potrebbe lavorare ancora nel mondo moderno. Egli non è tanto un clown quanto qualcuno come Savador Dalì, che diventò una caricatura. Cocteau restò fedele alla sua visione interiore, e potrebbe ancora fare cose come progettare una pubblicità per un profumo o altre cose così. Non importerebbe. Divenne un membro dell'Academie Francaise, ma mantenne sempre un atteggiamento leggermente ironico verso quella. Disse: "Se tu rompi una statua, rischi di diventarne una"; mantenne sempre le distanze. Così Cocteau fu un'influenza, e ancora prima ho conosciuto D.W. Griffith qui a Hollywood. Più tardi conobbi Von Stroheim, un altro uomo che ammiro

molto. Poi il grande direttore della Cinemateque Francaise Henry Langois. Ho lavorato per lui come assistente per 12 anni. Fu una grande emozione. E naturalmente non ho mai conosciuto Crowley, perchè lui morì nel 1947, e io non sono mai stato in Europa prima del 1950. Ma sento di conoscerlo molto profondamente sia come uomo che come autore, perchè ho studiato tutta la vita i suoi lavori. E ho vissuto nella sua casa a Cefalù. Ho abbastanza immaginazione per capire cosa lo attrasse in quel posto. Divenne troppo famigerato, e attrasse l'attenzione di Mussolini. Anche se lui non aveva avuto niente a che fare con la società magica di Crowley, Mussolini era estremamente antibritannico. Così, solo per il fatto che un eccentrico inglese viveva in una parte dell'Italia a quel tempo...lui fu espulso. Se avesse avuto un pò più di buon senso, Crowley avrebbe potuto scegliere la Tunisia invece della Sicilia. Ci andò dopo, prese la nave proprio da Palermo. La sua vita fu molto avventurosa, sempre piena di conflitti. Andare in una città come Palermo, molto cattolica nella maniera più primitiva, non istruita a tutto, e con i contadini che sono molto superstiziosi e timorosi dei forestieri. La loro idea era che loro fossero degli adoratori del diavolo, che correvano quà e là con le loro tuniche e cose come queste. Parlai con qualche contadino, a Cefalù, che vide realmente Crowley eseguire dei rituali fuori della sua casa, nel giardino. Loro non sapevano chi fosse,



Film maker Kenneth Anger with one of the doors from the Abbey of Thelema in the '50s.

ma guardavano quest'uomo strano come bambini di 5 o 6 anni. Ed essi lo descrivevano nei suoi movimenti...si ricordavano! In particolare le tuniche colorate. Era così affascinante ascoltare ciò, il modo col quale un bambino ricorderebbe Napoleone o Gesù che facevano qualcosa. Qualche ragazza RIMASE dopo che fu cacciato via. Erano così povere che dovettero vendere i mobili ai contadini, in cambio solo di qualche uova, carne o pane. Trovai la scrivania di Crowley a un miglio circa da lì, e quelli ricordavano: "Questa era di quell'inglese..." Mi dispiace non avere avuto i soldi per comprarla, ma loro la custodivano gelosamente. E' probabilmente ancora lì...essi non la usavano come un tavolo per mangiare o per fare qualcos'altro. La trasformarono nel loro altare privato, ricoperta di santi cattolici. La osservai, e c'era qualche macchia di inchiostro e alcuni scarabocchi incisi, come pentagrammi e cose simili. Essi non sapevano scrivere e chiesi se avevano qualcos'altro. "Sì, la Bibbia". La Bibbia. Avevano un libro avvolto in un tessuto dietro la loro vergine Maria. La loro idea era che fosse la Bibbia, ma non lo era...era uno dei libri di Crowley, rilegato in oro, ma non una sua opera. Era di un preside di Cambridge, si chiamava "Attraverso le sale della storia", o qualcosa del genere. Una storia del Trinity college di Cambridge, dove Crowley andò a scuola per qualche tempo....





Invocation of my Demon Brother

Dipinto erotico nella camera degli Incubi dell'Abbazia di Thelema in Sicilia scoperto dal regista underground Kenneth Anger

section 5



Derek Jarman

INTERVISTA A DEREK JARMAN

(Estratti da Rapid Eye)

Rapid Eye: "Parlando di Gen (P-Orridge, N.D.T.), egli sa sempre esattamente, analizza sempre ogni cosa che fa."
Derek Jarman: "Si, lo facevo anch'io. Ho raggiunto un tale livello di auto-analisi che la gente non può capire il linguaggio che uso, tanto diventa effettivamente difficile. E' che sto lavorando in un modo, nella mia mente che non è facile da comunicare. Capisci cosa intendo?"
RE:..."Sensazioni?"
DJ: "Sì, sensazioni e cose simili. Così io non posso dire veramente che sia teorico. Personalmente penso che la comunicazione non possa continuare a lungo."
RE: "Perchè no! Perchè tutto è già stato detto o perchè la gente non ha più nulla da dire?"
DJ: "Bè, perchè penso che non sia necessario dirlo. La mia sensazione è che tutto ciò sia centrato sul fatto che la gente manda messaggi ad altra gente. Suppongo qualcuno che manda messaggi a gente che è già incline a riceverne. Non si devono fare molte trasformazioni. Non mi piace il pubblico. Nessuno dovrebbe andare a vedere qualcosa, ma andare e fare qualcosa da soli. Perciò questo preclude anche una situazione come quella di Gen, in teoria. D'altra parte, nel mondo imperfetto nel quale ho cominciato a vivere devo fare un film. Così...lo sto facendo per i soldi".
..."Non sono interessato al gigantismo. Mi piacciono le piccole cose, il pubblico ristretto, il film fatto per gli amici. Ci sono dei film privati che sono stati proprio fatti per ispirare e illustrare. Mi danno anche delle idee. Praticamente sono simili alla musica indipendente che venne fuori nei tardi anni '70"....
RE: "Non ti preoccupi molto della quantità di gente che va a vedere quello che fai."
DJ: "No, finchè ci sono sei o sette persone in una stanza sei ok. I giudizi sul valore di qualcuno sono messi in secondo piano dall'incasso. E' abbastanza semplice, se tu fai un film che costa 22 milioni di dollari sono proprio

i 22 milioni di dollari che vale la pena di pubblicizzare perchè dicono al mondo che sei il migliore. Basta vedere cosa è successo con Absolute Beginners. Ha avuto 14 milioni di dollari alle spalle ed è stato pubblicizzato in ogni rivista. Ma se fai un film come Caravaggio sul quale ho lavorato molto più a lungo di quanto Julian (Temple) abbia fatto col suo, il silenzio è opprimente, cosa che penso di preferire anche se mi piace pure la pubblicità."

RE: "Quel film, In The Shadow Of The Sun, sembra avere a che fare con i sogni."

DJ: "Sì, ha a che fare con ciò e con la sperimentazione del Super 8. Nel senso che i sogni sono casuali e incontrollabili e spesso affiorano in gruppi e ricorrono, e io penso che un film in quel senso è quasi come un sogno. Non c'era nessuna traccia prima di quel film su come sarebbe venuto fuori. Era solo un esperimento".

RE: "E' sempre così che ti piace lavorare?"

DJ: "Penso di sì, se si fanno piani anticipatamente non funzionano mai veramente, come dicevamo. Penso che si debbano fare quando è il momento. In quel film io ho allestito una serie di immagini e queste casualmente hanno prodotto quel che hanno prodotto quando le ho rifilmate. Era molto casuale".

RE: "Per quanto casuale sia tu ancora scegli quali immagini filmare per prime. La qualità e il tipo di lavoro ancora dipende dalla persona che lo fa, non importa quanto sia casuale il processo coinvolto nella creazione".

DJ:" Sì, non cerco di separarmi del tutto da ciò. Ero io, quel film era un'accurata riflessione su come ero quando l'ho fatto".

RE: "Sto cercando di capire. C'è una cultura di cut-ups emersa con Jamie Reid e l'attuale interesse in Burroughs, il Dada e altro e parecchi tipi con pretese artistiche stanno usando questa cultura come una scusa per essere pigri, non è vero? Eè facile".

DJ: "Certamente. Nella musica sperimentale e in molti film sperimentali. Penso però che dipenda da quanto lavoro tu hai fatto precedentemente su te stesso. Se hai esercitato

una qualche disciplina e lavorato quell'elemento casuale, può funzionare veramente bene"...

..Jarman sta semplicemente conversando nella lingua degli angeli -di Enoch- il non linguaggio di quello che chiama l'approccio pre-scientifico al mondo fisico. E con i suoi film "nozze della luce e della materia" egli assume il ruolo di Wiseman- un moderno alchimista con le proporzioni di Fulcanelli. Sostituendo il pestello e il mortaio con i loro equivalenti dei 20° secolo, in questo mondo di magici mass-media, film e video.

Per paura di intellettualizzare l'istintivo, di guadagnare nella sete di risultati e perdere potenza è opportunamente vago e misterioso se viene messo alle strette sul soggetto

DJ: "Bene, hum...non mi diletto nella magia. Io sono la magia.

RE (insistendo): "la tua immaginazione è evidentemente molto influenzata; vorresti dire che è una somiglianza di attitudini con...

DJ: "E' pericoloso. E' sepolto molto profondamente, non so veramente come rispondere. Non ho teorie in proposito. Si può leggere sulla magia, ma questo non fa diventare magici. Pratico la magia nei film ma non al di fuori. Penso di essere più alchimistico che magico alla Crowley benchè mi interessi anche quello. Mi interessano molto Cornelio Agrippa e tutti i maghi del Rinascimento".

RE: "Per il loro sforzo, perchè le loro percezioni erano simili alle tue?"

DJ: "Sì, sono affascinato da certe cose. Penso di avere sempre amato i perdenti. Ed essi persero tutto, non è vero? Ma tornerà il loro momento. Per esempio, John Dee perse tutto, e fu conosciuto nella veste di ciarlatano. L'uomo più intelligente dell'Inghilterra elisabettiana non era un ciarlatano. Quindi c'è un sentimento di riabilitazione nei miei interessi, perchè c'era qualcosa di abbastanza straordinario. Lo sento nei confronti di The Art Of Memory di Francis Yeats nei primi anni '70 e nATURALMENTE IN Jung che fu coinvolto nell'alchimia nei suoi ultimi lavori".

Al momento il suo interesse lo porta ad infatuarsi dei

lavori di uno psicologo archetipico, James Hillman, scovato durante una scorreria da Foyles, la libreria dall'altra parte della strada. Guardando Hillman si capisce perchè. E' uno spirito affine ad un regista, una manifestazione clinica dell'intenzione di affrontare l'anima. Lo psicologo scrive seccamente su "tradimento", "masturbazione", "abbandono" e "sogno". "Lo trovo affascinante. Questa è l'area di interesse per me, non tanto la magia e Crowley".
...Jarman si distacca dai parametri stabiliti dalla società in molti modi. Visivamente, molti dei suoi attori sono androgini e attraenti per entrambi i sessi. La tradizione è, se non calpestata, per lo meno confusa nel mondo indistinto di Derek. Anche la parola "Gay" è stata sradicata dal suo album di ritagli di giornale...
RE:..."Hai preso droghe?"
DJ: "Chi non lo ha fatto? Negli anni '60 ognuno andava fino in fondo nel viaggio di prendere droghe, non ci si preoccupava se potessero danneggiare o meno, era irrilevante. Le droghe erano proprio parte del momento.
RE: "Pensavo che tu potessi essere un tipo alla Aldous Huxley, assumendo droghe per una tua "esplorazione interiore" abbastanza deliberatamente".
DJ: "Beh, il suo "Le porte della percezione" era il perchè la gente prendeva droghe. Molti dei più interessanti artisti prendevano droghe. Voglio dire Coleridge, Quincy, Cocteau... Burroughs! Molti. Se ci aggiungi gli eccessi dell'alcool allora diventano tutti; guarda Dylan Thomas.

L'ALTRA FACCIA DI DEREK JARMAN

In queste brevi note vorremmo evidenziare i lavori più sperimentali, visionari e sconosciuti della vasta filmografia di Derek Jarman, sottolineando le collaborazioni con personaggi e gruppi dell'ambiente culturale e musicale underground che a noi più interessa. Crediamo che la maggior parte degli ammiratori di Jarman non conoscano questo aspetto della sua produzione, che sotto diversi punti di vista è invece molto interessante, e che a causa di ciò si siano fatti un'idea distorta, oltre che incompleta, di un regista che, oltre a partecipare a "patinate" rassegne, come il festival del cinema di Venezia, è anche uno dei più trasgres-

sivi sperimentatori della scena contemporanea. L'occasione per conoscere qui in Italia l'intera produzione di Jarman fu offerta un paio di anni fa dalla 4° edizione del festival del cinema omosessuale che propose un'interessante retrospettiva del regista britannico a Torino e Bologna (in tale occasione fu anche pubblicato un libro, "Derek Jarman", edizione L'altra Comunicazione); molti di questi film "minori" sono d'altra parte usciti in videocassetta, ma nel nostro paese sono quasi irreperibili...

Vediamo di illustrarne qualcuno: **In The Shadow Of The Sun** è il prodotto della sovrapposizione rifilmata dei primi cortometraggi di Jarman in Super 8 con colonna sonora dei Throbbing Gristle (poi pubblicata su Illuminated Rec.). Ne derivano un'ora di atmosfere ossessive giocate sulla casuale ripetizione di immagini dall'effetto spiazzante ma efficace. L'altra collaborazione coi T.G. è il cortometraggio **TG Psychic Rally In Heaven**, un'altro astratto esperimento sulle sovrapposizioni (le riprese sono state effettuate al concerto dei TG del 23/12/1980 all'Heaven di Londra). Genesis P-Orridge, con Psychic TV o in compagnia di Dave Ball ha poi composto la colonna sonora dei seguenti cortometraggi di Jarman: **Imagining October**, **Mirrors**, **Home Movies**, **Pirate Tape**, girato seguendo W.S.Burroughs in giro per Londra, quando vi si trovava per partecipare a "The final academy event", dove furono per la prima volta presentati i film sperimentali degli anni '50 di Balch, Burroughs e Gysin riesumati e montati dallo stesso P-Orridge e da P. Christopherson, e infine del capolavoro **The Dream Machine**. A nostro avviso il miglior lavoro di Jarman, questo breve film di 35 minuti si compone di 4 sezioni ispirate dal cilindro roteante di Brion Gysin. La Dreamachine è un cilindro traforato che emette per mezzo della lampada posta al suo centro flash di luce sulle palpebre del soggetto di fronte ad essa con una frequenza (8-12 per sec.) capace di causare, in stato di veglia, la coattiva formazione delle onde cerebrali alpha (quelle che si sviluppano nel cervello quando si sogna), col risultato di provocare nell'utilizzatore la visione di colorate allucinazioni. Nel film, ad una prima parte

di immagini rallentate sullo stile di "The Angelic Conversation", fanno seguito altre sezioni dove si scatena tutta la visionarietà iperdelica di Jarman: un susseguirsi serrato di immagini allucinatorie, tra fellatio su peni gelatinosi ed altre incredibili esplosioni visionarie. Jarman dirigeva poi il video degli Psychic TV **Catalan** (testo in catalano di Jordi Walls, alias Vagina Dentata Organ) coi quali partecipava alla trasmissione-scandalo sulla TV spagnola "La etad de oro", nella quale presentò anche altri cortometraggi e venne intervistato. **The Angelic Conversation** è invece un film completamente girato con la tecnica delle immagini rallentate da Jarman spesso usata anche nei suoi cortometraggi privati. Il film risulta un pò pesante, ma è reso più digeribile dalla splendida colonna sonora dei Coil, che comprende tra l'altro alcune tracce da How To Destroy Angel, At The Heart Of It All (da Scatology) e Never (nella raccolta Unnatural History). Un altro capolavoro è poi **The Last Of England**, un film di sole immagini che colpiscono emozionalmente in profondità, dove il regista dipinge un mondo degradato in uno stato quasi apocalittico. La decadenza di cui è intriso il film è perfino inquietante, sembra che vengano mostrate in anteprima le rovine dell'Inghilterra e del mondo occidentale, le cui prime tracce si possono già cogliere nella realtà attuale. Ottima la connessione immagini-musica (la colonna sonora comprende anche brani di Barry Adamson e Diamanda Galas)

A titolo di curiosità segnaliamo infine la partecipazione di Jarman come attore al film Dead Cat del regista underground David Lewis (ancora una volta, colonna sonora di PTV, attore protagonista G.P-Orridge) e, nella veste di musicista alla compilation su cassetta "Peyrere", al fianco di gruppi quali Nurse With Wound, Test Dept., Current 93, Coil, ecc., dove non sfigura con un pezzo giocato su ripetizioni vocali e labili tracce di synth.

Healter Skelter

THE ANGELIC CONVERSATION

(Scritto dei Coil)

Conosciamo Derek Jarman da molto tempo, Sleazy naturalmente lo ha conosciuto per primo al tempo del breve film dei T.G.-Psychic Rally In Heaven, e ci sono state numerose collaborazioni tra vari individui intorno a quel particolare scenario.

Derek ci mostrò il primo progetto che a quel punto era provvisoriamente intitolato "Psychobilly's Angelic Conversation" e noi eravamo interessati a collaborare fornendo una partitura per il film. Derek alla fine estese, dilatò e purificò il materiale secondo i suoi stessi desideri. Fummo molto colpiti dalla versione riveduta; alla fine il British Film Institute passò i soldi e noi abbiamo registrato la colonna sonora in due giorni. Derek era presente in studio per la maggior parte del tempo come una guardia contro le nostre più estreme tendenze, forse-così noi in continuazione tiravamo fuori idee e abbiamo composto in diretta risposta alla sensualità, alla lentezza, alle risonanze che luccicavano attraverso lo schermo. Siccome il film dura 70 minuti e l'azione è rallentata come in un paesaggio sonnambolico, avevamo modificato il contenuto musicale perchè fosse di complemento alla pace e allo stato d'animo dell'intero lavoro. Questa era una disciplina di cui eravamo molto consci. Come risultato crediamo che la musica intensifichi e rafforzi l'ipnotico pulsare delle immagini ma non vorremmo trasferirla completamente su vinile. Noi perciò intendiamo rimixare e rivedere le varie sezioni della partitura originale e adattarle per un convenzionale prodotto discografico.

Noi produrremo alcune sezioni che sentiamo che rendono meglio quando saranno staccate dall'immagine filmica. L'idea era di fare il film disponibile in video per poter essere visto da tutti. I Coil sono interessati ad avere notizie da chiunque vorrebbe collaborare per un ulteriore progetto filmico. Produttori di programmi televisivi e registi di Super 8, scriveteci. Siamo disposti ad estendere ed esplorare quest'area e possiamo adattare i nostri budgets a seconda dei mezzi e dei fondi.

section 666

In quest'immagine carica di enfasi vediamo l'indice di Elliot sfiorare quello di E.T., esattamente come nel celebre affresco «La creazione di Adamo» di Michelangelo il dito dell'uomo sfiora quello della divinità; la connotazione «religiosa» e quindi piuttosto esplicita.



E.T. L'ANTICRISTO

La descrizione della venuta dell'Anticristo, che instaurerà il suo regno conducendo il mondo verso la distruzione della fine del ciclo è riscontrabile nei testi sacri delle diverse tradizioni. L'Anticristo si presenterà come nuovo messia, ma in realtà non sarà che una ridicola parodia di questo, professando ed erigendosi a simbolo di una falsa spiritualità; così per gli indù può essere definito "colui che gira la ruota (Chakravarti) alla rovescia", mentre per i musulmani è "Daggial" (l'impostore). Caratteristica precipua dell'Anticristo è la FALSITA': non ci si meravigli dunque che si manifesti in un film natalizio per bambini.....

In questo scritto del 1988 viene esaminata la recente produzione di Spielberg per dimostrare l'esistenza di una operazione, conscia o inconscia che sia, di riadattamenti di temi sacri e mitologici con il risultato di un impoverimento e depotenziamento degli stessi, se non addirittura del rovesciamento del loro senso legittimo. Ognuno tragga da ciò le conclusioni che più gli sembrino appropriate.

E.T., l'extraterrestre è da considerarsi il «cuore» della cinematografia neomitica contemporanea, sia per il suo carattere particolarmente esemplare, nonché per il motivo che costituisce un lessico estremamente completo, coerente ed oltremodo significativo, rispetto l'evoluzione cronologica dell'oggetto della nostra ricerca. Tenteremo così di enucleare dalla vicenda narrata, cioè dalla storia della permanenza sul nostro pianeta di un alieno, tutti quegli elementi che come abbiamo già detto costituiscono un curioso tipo di *storia sacra,* con evidenti richiami alla teofania cristica.

La trama del film ci narra l'avventura di un piccolo extraterrestre che, allontanatosi troppo dalla sua astronave in ricognizione sulla terra, è abbandonato nei pressi di un villaggio americano dai compagni, costretti a decollare rapidamente; questo permetterà lo svolgersi della vicenda, ambientata ai nostri giorni. E.T. giunge dunque dal cielo a bordo di una astronave, le cui fantasmagorie di luci, comuni a tutta la moderna «mitologia» ufologica, accompagnano le prime scene del film; già in ciò si può intravedere la valenza «mistica» dell'avvento del *messaggero divino,* accompagnato dalle epifanie luminose che sempre precedono o seguono ogni teofania. Si pensi, ad esempio, alla *stella cometa* della tradizione cristiana, o, ad un livello più concettuale, ai versetti del primo capitolo del Vangelo di Giovanni: «La vera luce, che illumina ogni uomo, stava per venire nel mondo». Gli stessi primi piani della «gotica» astronave riportano alla mente l'idea di un tempio, se non l'immagine mitica del *castello rotante,* immagine analoga a quella della *grotta di Betlehem* e legata al simbolismo della *città celeste,* sede degli *dèi* e motore immobile dell'universo posta sull'*asse*, o mozzo, della *ruota cosmica.*

Circa il carattere di contraffazione della avventura di E.T. sulla terra rispetto l'analoga storia sacra di Gesù, bisogna innanzitutto notare che E.T., esattamente come il Cristo, è un «figlio» degli extraterrestri, i quali infatti lo smarriscono sul pianeta nelle prime scene. Insomma un vero e proprio «figlio di Dio», che spesso vediamo, nel corso della vicenda, «pregare» in qualche modo il «padre nei cieli»: «E.T. - telefono-casa», è la maldestra frase da lui spesso ripetuta con ispirata nostalgia ed una implicita richiesta d'aiuto; parole che sembrano pronunciate con lo stesso tono di «Padre, allontana da me questo calice», la nota frase che i Vangeli attribuiscono al Messia morente.

Non è tutto. L'alieno è buono, lo si intuisce subito, ma i terrestri, come sempre diffidenti, lo temono e più avanti lo perseguiteranno; valgano per tutte le parole giovannee: «La luce risplende nelle tenebre, e le tenebre non l'hanno accolta», o «venne nella sua casa, e i suoi non l'accolsero». Comunque sia, gli unici terrestri gentili col nostro piccolo e mostruoso amico sono bambini, di cui uno, Elliot, è, con lui, il co-protagonista della storia; le parole di Cristo calzano ancora a pennello: «Lasciate che i bambini vengano a me, nessuno di voi entrerà nel regno dei cieli se non avrà il cuore puro di questi piccoli». Più avanti E.T., che è dotato ovviamente di poteri «miracolosi» (telecinesi

ecc.), in una suggestiva quanto ben realizzata scena fa sperimentare ai suoi piccoli amici le ebbrezze della levitazione, facendo librare in aria le loro biciclette; e qui il richiamo al *volo magico,* o al *rapimento iniziatico* delle tradizioni misteriche non solo cristiane, risulta evidente.

Ancora, verso l'epilogo della vicenda l'alieno cade ammalato a causa (ma sarebbe più appropriato dire «per colpa») degli uomini, apparentemente muore e, dopo essere stato posto dagli scienziati (moderni sacerdoti) in un recipiente metallico che evidentemente richiama l'idea del «sepolcro», risorge miracolosamente; fra tutti i possibili parallelismi, il più palese lo troviamo di nuovo nella mitologia cristica: sono lampanti le analogie con la passione di Cristo, la sepoltura del quale si risolve, esattamente come quella del nostro «simpatico» alieno, in una resurrezione gloriosa.

Di questo passo giungiamo all'immagine più iconograficamente precisa che E.T. offra di se stesso: il rosso cuore che, in particolari momenti solitamente pregni di *pathos,* irraggia in trasparenza dal suo petto, scena che ci riporta subito alla mente il famoso *Sacro Cuore* di Gesù. Inoltre il «marziano», prima di lasciare la terra trasportato sulla sua astronave da un verticale *raggio celeste,* compie il gesto che appariva sulle locandine pubblicitarie del film) con il luminoso e (per noi terrestri, s'intende) deforme dito indice, in una tacita promessa di ritorno. Le immagini dell'*ascensione al cielo* e della «benedizione» impartita ai terrestri, che sono ormai pentiti ed oranti, ci riporta nuovamente alla vicenda cristica: «e il Verbo si è fatto carne, e s'attendò fra noi», dice ancora il Vangelo di Giovanni, «e noi contemplammo la sua gloria». Ricorderemo, infine, che E.T. vive in una sorta di simbiosi psichica con Elliot (ciò che sente uno lo avverte anche l'altro), il che, oltre a sottolineare l'ambigua mistica del «fratello venuto dallo spazio», sembra alludere allo stesso *Corpo Mistico* di Cristo, in cui appunto, recita la liturgia, «siamo tutti uno». In sintesi: «Morì, fu sepolto, il terzo giorno ascese al cielo, e nella gloria tornerà a giudicare i vivi e i morti».

È ora il caso di spendere qualche parola in più sia a proposito della significatività di questa pellicola nella cronologia complessiva di questo genere di prodotti, sia circa la sua importanza come tappa evolutiva della moderna narrazione fantastica; con una metafora che si inserisce nello spirito della simulazione parodistica dell'«avvento di Cristo» presente nel film in questione, si potrebbe dire che è ravvisabile, nello svolgersi della recente cinematografia del genere, una scansione temporale divisibile in due grandi periodi: vale a dire un'epoca «prima di E.T.» ed un'altra «dopo E.T.». Si viene così ad identificare un evento prima del quale il «fantastico», e più precisamente il «mostruoso», era in qualche modo «trascendente» rispetto la vita di tutti i giorni, veramente «alieno» se non chiaramente nemico, e dopo il quale, prima con il «contatto» poi con l'«avvento», questo stesso «*monstruum*» divena amico, «fratello» se non addirittura «redentore». Possiamo ravvisare ad esempio nella improbabile «Genesi» presente in *2001: Odissea nello spazio* una sorta di «Antico Testamento» della narrazione cinematografica in oggetto, e nella «Buona Novella»

raccontata in *E.T., l'extraterrestre* il suo «Nuovo Testamento». La conseguenza è, inevitabilmente, che, unendosi tutto ciò col carattere dissacrato e post-moderno acquisito dalle più recenti produzioni al quale abbiamo già fatto cenno, determinati temi divengono talmente familiari da commutare il loro carattere inquietante in qualcosa che propizia una rilassata forma di accettazione, se non una accogliente e divertita aspettativa. L'*altro*, la zona d'ombra della psiche, perde così il suo carattere «terribile», anche nelle manifestazioni in precedenza maggiormente sospette: da *L'esorcista* a *Ghostbusters*, il film del 1985 di Ivan Reitman sulle orrido-divertenti imprese di tre scanzonati parapsicologi spinti dalla disoccupazione ad improvvisarsi «acchiappafantasmi», di strada se ne è fatta, e tanta.

Questo graduale mutamento dei contenuti è, d'altronde, analogo a quello avvenuto nella tecnica della regia con cui sono confezionati questi prodotti: come ha ultimamente fatto notare il regista italiano R. Freda, specialista in *gialli*, fino a pochi anni addietro per ottenere un effetto *thrilling* si ricorreva al suggerimento inquietante della minaccia o del pericolo, e la tensione, nello spettatore, si creava proprio grazie alle ombre ed ai sottintesi. Viceversa, negli ultimi tempi ha avuto luogo uno scalare svelamento di quella metafora semantica del «terribile» (o del «fantastico») dal grado della riuscita realizzazione della quale veniva sancita la bravura e la professionalità di un autore, cosicché tutta la fascinazione cinematografica è oggi affidata alla potenza, più o meno raccapricciante, dell'*effetto speciale* .

L'eventuale significato di questa transazione cangia, evidentemente, secondo il punto di vista da cui la si esamina, e la sua interpretazione sarà differente: da una prospettiva laica, per esempio psicoanalitica, tutto ciò potrebbe rivestire il positivo valore della riassunzione di un inquietante rimosso psicologico; viceversa per un'ottica, per così dire, spirituale, il fenomeno potrebbe anche rappresentare, considerate le sue innegabili sfumature pseudo-messianiche, un indolore «prologo» nelle coscienze alla legittimazione collettiva del *male* (inteso non in senso etico-morale, ma di «errata conoscenza», quella ignoranza metafisica definita *avidya* nella tradizione indù); o anche, addirittura, una propedeutica narrativa all'«avvento» della personificazione mitologica stessa della condizione di deriva esistenziale della creatura teomorfica umana: quell'*Anticristo* a cui abbiamo già accennato, e che secondo la tradizione cristiana sarà, non solo allegoricamente, *deforme*.

Se analizziamo infatti la successione cronologica degli emblematici films che stiamo vagliando, ci accorgiamo di questo evidente passaggio graduale, attraverso momenti ordinati consequenzialmente prima di timore o rifiuto, poi di irruenza forzata nella vita ordinaria, poi di accettazione o ricerca volontaria, ed infine di normalizzazione e banalizzazione quasi divertita di quei contenuti estranianti. L'interrogativo che ci poniamo è il seguente: questo movimento all'interno dell'immaginario, è espressione di una catarsi liberatrice o, come estrema conseguenza della «istituzionalizzazione» nella civiltà contemporanea di quella *hybris* di greca memoria, di una definitiva condanna apocalittica?

Vediamo ora di occuparci della pellicola maggiormente emblematica della cinematografia imperniata sulla «mitologia» ufologica, *Close Encounters of the Third Kind,* del 1977, scritto diretto e sceneggiato da Steven Spielberg, che raccolse un ampio successo in Italia presso un pubblico indistintamente composto da adulti e bambini, col titolo ormai famoso di «Incontri ravvicinati del terzo tipo». Il film, che riassumeva gran parte degli elementi comuni alle fedi parascientifiche ufologiche (gli strani fenomeni elettromagnetici che si verificherebbero al passaggio nei cieli degli U.F.O. o le loro traiettorie di volo «zig-zaganti» ecc.) unendoli a trovate fantasiose dal carattere decisamente pseudo-religioso , è all'origine, assieme a *Star Wars,* del massiccio *revival* americano del cinema fantastico. Cercheremo di evincere dalla vicenda narrata quei temi dal carattere prettamente mitologico che, insieme con l'immagine trasposta di *luogo celeste,* le *epifanie luminose* e il carattere messianico ravvisabile nell'idea dei «fratelli venuti dallo spazio», concorrono a profilarla come una parodistica *storia sacra.*

Anche in questo racconto, secondo la miglior tradizione «apparizionistica» nonché ufologica, il predestinato principale all'incontro con gli angeli-alieni della singolare ierofania è un bambino, Barry; su di lui, già all'inizio del film si cominciano a verificare strane forme di richiamo psichico (alla maniera della sua più famosa collega Bernadette di Lourdes), mentre nel cielo si manifestano i primi ed inquietanti segni luminosi di questa sorta di teofania: i tre enormi dischi volanti che sfrecciano sotto gli occhi attoniti di alcuni abitanti di una tranquilla cittadina americana. Tra di loro sono la madre, vedova, del piccolo Barry, ed uno dei principali protagonisti, Roy, il quale dopo l'esperienza, che ci ricorda quella di Saulo sulla via di Damasco, indipendentemente dalla sua stessa volontà prende a plasmare la forma di una montagna con qualsiasi materiale gli capiti sottomano. Queste sue stranezze gli costano il licenziamento e l'abbandono da parte della moglie; ma d'altronde, non era forse lo stesso Gesù Cristo che, dopo aver pronunciato le parole «lascia tutto e seguimi», metteva in guardia i suoi discepoli circa le persecuzioni che avrebbero subite a cagione della fede che avevano in lui (6)?

A proposito di Barry, il piccolo protagonista, faremo notare che non è privo d'importanza il fatto che egli sia il «figlio di una vedova»; infatti molti eroi leggendari, tra i quali ricordiamo Parsifal, presentano questa caratteristica, la *vedova* rappresentando di norma, nel lessico mitologico, la forza o la potenza che non è più posseduta e che, avendo perduto il suo «uomo», attende un nuovo signore.

La narrazione continua, ed un gruppo di «scienziati» ufologi scopre che alcune strane note musicali provenienti dal cielo corrispondono ad una sorta di *mantra* religioso, conservato tradizionalmente da una non meglio identificata popolazione dell'India del nord; opportunamente modulate esse possono costituire un alfabeto musicale, per mezzo del quale poi effettivamente si riuscirà a comunicare con gli alieni; in questo modo, fra l'altro, viene implicitamente attribuito un carattere di «adorazione degli extraterrestri» alle tradizioni metafisico-religiose dell'antichità, sulla base di un'interpretazione del sacro alla Peter Kolosimo.

(6) Ancora più precisamente, un testo sufico dice che «chi non sarà inviso anche alla propria moglie, non potrà considerarsi un credente perfetto».

La storia prosegue facendoci scoprire che la montagna delle ossessioni di Roy è un altopiano situato nel Wyoming, dal nome piuttosto significativo: la «Torre del Diavolo». Questa immagine, se in senso generale può essere considerata parodistica nei confronti delle *montagne sacre* delle varie tradizioni metafisico-religiose (come, ad esempio, il mitico monte *Meru,* centro del mondo e luogo di presenza divina nella tradizione indù), presenta altresì un aspetto ancora più interessante: da alcune tradizioni misteriche, precisamente islamiche, sono propriamente chiamate *torri del diavolo* determinati luoghi di culto satanico che, secondo le stesse, tenderebbero ad opporsi ai sette *poli* subordinati al cosiddetto *Polo supremo;* di tali edifici pare sia stata effettivamente rintracciata, almeno in parte, l'ubicazione geografica, come nel caso della «torre» situata nel territorio degli *Yezidi.*

Ritornando al film, in quel luogo gli scienziati, entrati in comunicazione con gli alieni per mezzo di quella sorta di *mantra,* si stanno effettivamente preparando al *rendez-vous* «del terzo tipo» (cioè, nel linguaggio ufologico, di contatto diretto) con gli extraterrestri. Ci si approssima così verso le «apocalittiche» ultime scene, nelle quali vediamo Roy giungere da solo, arrampicandosi lungo la parete rocciosa, sul luogo dell'evento, malgrado le proibizioni per ragioni di sicurezza delle autorità (ecco dove emerge il carattere «protestante» del protagonista!); scene attraverso le quali l'abilità nell'allestimento scenografico e musicale (per questa parte finale della colonna sonora sono stati significativamente riadattati da John Williams alcuni spartiti di Alfred Newman composti per *La madonna di Fatima)* della regia e dell'esperto effettista D. Trumbull riesce a farci respirare, per mezzo di affascinanti giochi di suoni, forme e colori, un'atmosfera degna del secondo avvento di Cristo.

Queste nostre considerazioni sono d'altronde confortate dalle affermazioni dello stesso Trumbull, il quale fa notare, nel corso di un'intervista, che l'apparente incoerenza di certe soluzioni tecniche e la difficoltà per lo spettatore di cogliere dati iconici precisi ed identificabili circa i dischi volanti e gli alieni presentati, rientrano negli scopi degli autori, i quali appositamente avrebbero sovrapposto a certe scene un velo «onirico». Ecco le sue parole: «In effetti è un problema religioso (il rappresentare gli U.F.O., n.d.r.): è come dover mostrare Gesù Cristo, o Dio» (7).

Nelle ultime immagini di questo tecnologico «giudizio universale», il sottinteso trasporto mistico per l'incontro «ravvicinato» raggiunge l'apice quando Roy, sospinto da un impulso irresistibile, avanza verso la «templare» e solenne astronave, e qui viene lentamente circondato da piccoli alieni amichevoli; essi sono luminosamente evanescenti, hanno grandi teste e filiformi membra, e, come ci indicano i primi piani finali, occhi così languidamente dolci da fare concorrenza al meno alieno ma altrettanto «mitico» *Bambi,* il famoso cerbiatto dei cartoni animati, fiore all'occhiello della *Walt Disney Production.* Alla fine, naturalmente, tutti i protagonisti, dopo essere saliti a bordo dell'astronave, «ascendono» gloriosamente al cielo.

(7) Un fatto interessante, a questo proposito, è che in un recente dibattito televisivo avvenuto dopo la diffusione della pellicola, un rappresentante di un ordine religioso cattolico si sia felicitato del fatto che finalmente gli «alieni» siano stati rappresentati come entità benigne e positive; ognuno evinca da ciò le conclusioni che più gli sembrano appropriate.

Werner Herzog

La sceneggiatura

Prima io vedo il film. Qualche volta vedo una macchia confusa. Dopo quasi mezzo anno, improvvisamente lo vedo completamente finito fin nei minimi dattagli, così chiaramente come se fossi seduto al cinema e scrivessi ciò che sto vedendo, quello che stanno facendo, ciò che stanno dicendo, e quando arrivo a questo punto scrivo la sceneggiatura. Normalmente scrivo un testo in prosa, senza dettagli tecnici o riferimenti. La parola «macchina da presa» non compare affatto. Non ho mai considerato la sceneggiatura una cosa di grande importanza. Normalmente durante le riprese io non ho la sceneggiatura con me. Ognuno sa di cosa tratta la scena, e di cosa parla il dialogo in generale, ma molto spesso io scrivo le battute proprio all'ultimo momento.

Sogni, visioni, incubi, miraggi

In **Fata Morgana** le allucinazioni che mi hanno avvolto e gli aspetti visionari dei paesaggi sono stati molto più importanti del progetto iniziale. Non ho fatto altro che lasciarmi andare alle immagini. È stato come se mi fossi svegliato improvvisamente dopo una notte di ubriacature e di incubi. **Fata Morgana** vuol dire miraggio in tedesco. E noi l'abbiamo girato veramente. Eravamo nel Sahara algerino ed era la stagione delle piogge, con le tempeste di sabbia e le trombe d'aria. Ma era la stagione più calda ed è quando fa veramente caldo che si può filmare il famoso miraggio che dà il titolo al film.

Questo film [**Anche i nani**] si è abbattuto su di me come un incubo: quando uno si addormenta, non stabilisce a priori di vivere un sogno logico, con significati precisi. So che quegli incubi e quell'angoscia esistono tra gli uomini; il mio film aiuta ad articolarli. Noi siamo abituati ad una certa forma di immagini. Io ho provato ad aprire una finestra in una stanza e a scoprire attraverso quella finestra delle nuove forme di immagini, come quelle dei sogni di Kaspar, del materiale che ho girato io stesso, senza operatore.

Sogno e realtà si confondono, come per le nuvole. È tutto reale. Anche i diecimila mulini a vento nella valle di **Segni di vita** sono veri. E per la visione della montagna di Kaspar sono andato in Irlanda, perché sapevo che ogni anno c'è una processione di 60.000 pellegrini e questa visione onirica è verissima, non ci sono trucchi, eppure nessuno di voi l'aveva ancora mai vista.

In tutti i miei film troverete questo tipo di visioni. Il film su Kaspar Hauser mi ha dato l'occasione di mostrare una specie di visione primigenia delle cose. Ho l'impressione di appartenere al mondo della notte e che i miei film nascano dall'oscurità. Cerco di trovare o di creare un vocabolario di immagini nuove dove la realtà diventa irreale e visionaria come i mulini a vento di **Segni di vita** o la nave appesa all'albero di **Aguirre**. Sono cose reali ma in trance, simili alle allucinazioni. La gente pensa che io sogni moltissimo. Io non sogno mai. Io non sogno affatto. Sono gli psicologi - e io li odio - che sostengono che tutti sognano ogni notte: io sono la prova vivente che essi si sbagliano. E la psicologia è l'impotenza del nostro tempo, della nostra civiltà. Io non sogno.

Hollywood

Sono stato a Los Angeles e ho curiosato un po' negli Studios. Tutte queste persone sono così ben abbronzate! Ci sono troppi amanti del surf abbronzatissimi in giro e dobbiamo dichiarare una guerra santa contro di loro.

Apocalypse Now

Molti hanno accennato al fatto che **Apocalypse Now** può essere considerato un remake di **Aguirre**. E credo che sia stato Coppola stesso a dirlo; ha fatto alcune dichiarazioni. Ma naturalmente ha esagerato. Credo che ci siano certi elementi in **Aguirre** che hanno fatto da background per **Apocalypse Now**, e ci sono certe riprese e certe tecniche che ha usato anche lui. Ma credo che non si possa neppure paragonare i due film. Fondamentalmente **Aguirre** «scende» lungo il fiume, **Apocalypse** va nell'altra direzione.

Gli attori

Kinski è il demonio, l'unico vero autentico demonio del cinema contemporaneo. E ha una geniale pazzia e isteria. In un certo senso egli è una figura assolutamente nuova in tutto il contesto del cinema contemporaneo. È unico. Non ci sono molti altri attori che hanno la sua presenza, la sua intensità, la sua pazzia e la sua potenza. È molto strano: **Nosferatu** dura 110 minuti, e se provate a cronometrare vi accorgerete che egli compare sullo schermo per soli 20 minuti. Eppure egli domina l'intero film. Anche quando non c'è, domina lo schermo.

L'indio Hombrecito è un ritardato. Suonava il flauto al mercato di Cuzco e si rifiutava di girare con noi perché pensava che se avesse lasciato la città tutti gli abitanti sarebbero morti. Poi finalmente è venuto con noi. Non sapeva neppure il suo nome e la gente lo chiamava così, Hombrecito, il piccolo uomo. Dopo aver girato l'ho ritrovato a Cuzco, sulla piazza del mercato. Indossava tre vestiti, uno sopra l'altro, che aveva comprato con la sua paga. Gli ho chiesto perché era vestito così e lui mi ha risposto che era per proteggersi contro le malvage esalazioni dei gringos. Egli porta sulle sue spalle tutta l'umiliazione, tutta l'oppressione, tutta la disperazione della sua razza. Quando lo guardo vedo tutte le catastrofi che gli indios hanno dovuto subire dalle mani dei bianchi. È per questo che l'ho voluto in **Kaspar Hauser**. Egli fa parte della mia famiglia, rappresenta il mio amore per gli indios con i quali mi sono trovato molto bene.

Sono stato in contatto con Jack Nicholson per abbastanza tempo. Egli ha tutto, soldi, fama. È in una situazione filosofica ora: deve decidere cosa farà per il resto della sua vita. Vi dirò che Jack ha visto alcuni miei film, ed è rimasto entusiasta. Mi ha detto ripetutamente che vuole fare un film con me. E anch'io vorrei farlo. È una di quelle poche figure che un regista sogna. E ha il carisma. Ci sono attori molto bravi, ma molto pochi hanno questo tipo di carisma.

L'inizio e la fine

La scena finale di **Cuore di vetro** è forse la migliore che io abbia mai fatto. È come l'essenza più profonda di ciò che io sono, la fine di quel film. C'è quest'uomo che guarda oltre l'oceano e ancora non sa che la terra è rotonda. È vero che alcune delle immagini più belle che io ho mai fatto sono all'inizio o alla fine dei film. Perciò io prego in ginocchio il pubblico di non entrare quando la proiezione di **Aguirre** o **Kaspar Huser** è già iniziata. Se, per esempio la gente arriva in tempo per vedere l'inizio di **Cuore di vetro**, ma non gli piace molto, dovrebbero aspettare la fine. Potrebbero farsi una passeggiata e poi tornare per il finale del film.

La rivoluzione copernicana

Non mi sento una figura marginale. Non mi sento un eccentrico. Anzi, io sento che sono vicino al centro di ciò che noi siamo e di ciò che è la nostra condizione - e che molta della roba che si vede in giro nel cinema è veramente eccentrica. Voglio evidentemente avere il mio posto nella comunità degli uomini e nella storia, ed entrambi sono importanti per me. Tuttavia trovo difficile vivere in questo tipo di comunità. La gente pensa che io sia un out-sider. Non lo sono affatto. Di questo sono sicuro. Anche se il 95% almeno del resto del mondo non ha alcun senso per me, se il 95% della gente che vedo attorno è bizzarra, esterna, eccentrica, io so che appartengo a questa società, ma le appartengo dal centro, non sono un eccentrico. È tutto il resto che è fuori dal centro.

Dopo la fine

Spero di trovare il momento giusto per smettere. Spero che capirò il momento quando dovrò lasciare il passo. Non voglio diventare come un pugile invecchiato che avrebbe dovuto smettere cinque anni prima, che diventa una cosa imbarazzante per l'arte della boxe. Potrei scrivere. Potrei. Mi piacerebbe camminare. Non vorrei vivere una vita nel senso comune. Vorrei vivere una esistenza - andare a piedi ti conduce al vero totale nudo cuore dell'esistenza.

Io sono un autarchico

Per quattordici anni ho lavorato praticamente in un vuoto, ed era come lasciar cadere un petalo in un abisso e attendere un'eco.

Ho vissuto in un piccolo villaggio remoto nelle montagne, dove parlavo solo il dialetto bavarese. Fino a undici anni non avevo mai visto un'automobile, non avevo mai visto una banana e neppure conoscevo la parola «banana». E non avevo neppure mai visto un'arancia. Tutto ciò che so l'ho imparato completamente da solo. Un perfetto esempio di autodidatta. Sono andato a scuola ma non mi è mai piaciuto, ero sempre disperato a scuola e ho sempre diffidato degli insegnanti. Non sono stato allevato dentro il sistema. Sono un autodidatta e non sono mai stato in una scuola di cinema. Mentre studiavo, lavoravo di notte in una acciaieria di Monaco. Per due anni sono stato al turno di notte, dalle otto di sera alle sei di mattina. Ho guadagnato abbastanza denaro per fare il mio primo cortometraggio a 15 mm.

La principale difficoltà per me non è più finanziaria. Mi è facile trovare dei soldi, soprattutto per il fatto che ho una mia casa di produzione. Le dedico almeno il 75% delle mie energie. Non ho nemmeno una segretaria. Faccio tutto da solo, organizzo tutto. Fisso i prezzi io stesso, ecc. Non ho mai voluto creare una impresa con degli operai come in fabbrica. Il mio lavoro non è paragonabile a quello di un achitetto che disegna il progetto di una casa e poi lo passa ad un altro per la costruzione. Il mio lavoro di produttore-regista mi assorbe terribilmente. Sto attualmente cercando di preparare tre film contemporanemante. È troppo. Ed è per questa ragione che ho aperto tre mesi fa un piccolo ufficio con due persone che lavorano a tempo pieno. Evidentemente è terribilmente difficile produrre da sè i propri film, ma arricchisce spiritualmente molto di più.

Il rischio

Io corro grandi rischi, ogni film può essere la mia fine, la fine nel senso borghese del termine, cioè la povertà. Ho di nuovo investito mezzo milione di marchi in un film che girerò in Perù e ce ne vorranno ancora molti altri. È evidentemente un rischio. Se il film non ha successo, è la fine della mia carriera. Voilà, è semplice. Questo film racconta la storia di un uomo che vuole trasportare un battello a vapore di 42 metri da un fiume ad un altro oltre delle montagne. E questo con l'aiuto di 1.100 indios. A Hollywood l'avrebbero fatto in studio, ma io ho portato lassù un vero battello su delle vere montagne. Un lavoro senza precedenti! È per questo che, anche se non comincio il film, questa sarà la mia fine perché mi è già costato un sacco di soldi. Ogni giorno è un rischio.

Animali

Volevo cominciare a girare **Aguirre** su un ghiacciaio, a più di 5.000 metri d'altezza sulle cime del Hualla-Hualla. A una certa distanza avrei filmato 400 maiali che avanzavano in fila, ma titubanti, come ubriachi, a causa dell'altitudine. Ci tenevo moltissimo a mostrare questi 400 maiali immersi in un immenso panorama con delle montagne incredibili. E di seguito, con un movimento indietro della macchina, avrei mostrato in una scena successiva, che i maiali erano solo la piccola parte di una lunga fila di gente di una grande armata. Ho paura delle galline. In **Segni di vita** c'è una gallina ipnotizzata (a anche in **Kaspar**) e un gallo interrato nella sabbia fino al collo, come in **Giochi sulla sabbia.** In **Anche i nani** ci sono galline cannibali che si mangiano l'un l'altra e combattono per un topo morto. In **Stroszek** ho messo una gallina che balla alla fine del film. C'è qualcosa che mi attrae nelle galline. Guardate i loro occhi. C'è una chiara, incrollabile stupidità nei loro occhi. Se il diavolo esistesse non apparirebbe sotto forma di gallina.

Il dromedario mi affascina. Rimane in ginocchio a metà strada tra lo stare in piedi e lo stare accovacciato. È una posizione disperata, eppure rimane immobile e può rimanerci per molto tempo.

Le scimmie mi piacciono molto e sono importanti per i miei film. L'intera storia di **Aguirre** finisce grazie alla presenza delle scimmie. Le scimmie sulla zattera alla fine era la sola maniera di finire il film, di dare una fine giusta.

Il dolore e la civiltà

Nel nostro tipo di società siamo diventati maiali addomesticati. È stato un incredibile shock per me tornare nella nostra civiltà. Voi saprete che sto lavorando in Perù e in Amazzonia. Ritornare in Europa o negli Stati Uniti è un profondo shock. Non mi sento più molto a casa in questo tipo di società - non che io possa dimenticare la mia cultura e la mia civiltà, ma ora io la vedo con occhi differenti. E noi non abbiamo più nessuna, come dire, esperienza elementare nella nostra società, come, per esempio, fame, paura, o il sentimento di essere imprigionati, o il dolore. Quello che noi incontriamo qui è una profonda assenza di dolore, e questo è devastante per gli esseri umani. Non possiamo continuare come esseri umani senza l'esperienza del dolore fisico.

I miei film

Non molto tempo fa ho visto una retrospettiva dei miei film - ho visto tutti i miei film in una settimana - e improvvisamente ho scoperto qualcosa di comune in tutti. Cercano sempre di definire la nostra condizione umana; e lavorano tutti per una nuova grammatica di immagini nel cinema. Non credo di fare film in maniera lineare. È come una grossa costruzione quella che sto facendo: un film è la fondamenta, un altro il tetto. È più una struttura tridimensionale. Ho cominciato a fare contratti con i distributori per un tempo più limitato, perché prima o poi verso la fine della mia vita in questa professione, voglio prendere i diritti di tutti i miei film e metterli tutti in una struttura più grande. Forse li metterò in un solo grande film.

Un mestiere crudele

Questa professione è così crudele: le principali leggi di questo mercato sono incredibilmente crudeli e davastanti. Spero che la gente si metta in sintonia col mio modo di fare film. E ora io vedo segnali incoraggianti. Quando leggete la storia del cinema difficilmente trovate dei seri registi che hanno fatto buoni film per più di 15 anni. Questo mestiere ha una certa qualità distruttiva. Distrugge la gente che ci lavora. Guardate uno come Orson Wells, che era più forte di una bestia. Sono preoccupato per ciò che gli è successo, per che cosa è rimasto di questo incredibile uomo. Sento la pericolosità di fare questo lavoro. I musicisti non vengono distrutti perché fanno musica. Possono suonare fino a novant'anni. Ma c'è qualcosa di distruttivo nel mestiere del cinema.

TV

Di solito non mi piace la TV. Ti rende triste, e solo, e uccide la tua immaginazione. Stiamo perdendo la nostra abilità visionaria a causa della televisione, a causa della pubblicità. Impacchettano il loro messaggio in 10 o 15 secondi, e l'effetto è devastante. I bambini perdono l'immaginazione, diventano infelici. Tutti quelli che guardano la televisione troppo a lungo diventano infelici. Come possiamo sopportare tutto questo. Perché non dichiariamo una guerra santa contro le tv? Perché non attacchiamo la Esso e le fabbriche di cibo per gatti, con granate e fucili? Tra 200 anni la gente si chiederà perché abbiamo sopportato tutto questo e non l'abbiamo combattuto. I nostri pronipoti ci biasimeranno per non aver gettato bombe contro le tv a causa della pubblicità.

Fare un film

Fare un film per me ha un fascino incredibile ed è il solo mezzo per farmi comprendere o avere degli amici. Negli ultimi dieci anni tutti i miei nuovi amici li ho conosciuti grazie ai film. Quando ho una forte emozione voglio farvi partecipare anche gli altri. Come se aveste un sogno impellente da raccontare il giorno dopo agli amici. È come un fardello ed è questa la ragione per cui amo portare le bobine da solo - sono pesanti, sapete; una copia pesa circa 24 chili - malgrado la fatica, perché allora io scopro il peso e la materia del film.

Credo di aver acquisito il senso fisico del movimento. Per me fare un film è un vero lavoro fisico. Amo mettere a posto gli interni, e lavorare sui costumi, costruire una zattera e andare attraverso le rapide io stesso al fine di sentire fisicamente le rapide scendendo gli affluenti del Rio delle Amazzoni. Questo è il mio approccio per fare un film: la realtà, toccare il film con le mani durante le riprese. È per questo che mi ritengo un artigiano e non un artista. E un giorno, quando sarò vecchio e malato e le mie gambe saranno deboli e il mio corpo non mi sosterrà più, allora non potrò più fare film.

David Cronenberg

Transfer (1966) e *From the Drain* (1967) sono i titoli delle prime due realizzazioni in 16 mm di David Cronenberg (nato a Toronto, in Canada, il 15 marzo 1943) quando egli era studente all'Università di Toronto.
Esordisce in 35 mm con *Stereo*, girato sul finire del 1968, e agli inizi del '69, servendosi di una somma di 3.500 dollari messagli a disposizione da un ente sussidi. Cronenberg definisce *Stereo* il prototipo di *Scanners*: 6 uomini ed altrettante donne sono oggetto di una serie di esperimenti da parte di un centro di ricerca parapsicologica che intende stabilire se la telepatia possa guidare comunità umane a costituire una «supermente» e a sviluppare nuovi modelli di comportamento politico, sociale e sessuale. Fra il 1969 ed il 1970 gira *Crimes of the Future* e, dopo essere stato assunto dalla Cinepix, praticamente l'unica casa produttrice canadese, specializzata in film sexy, realizza nel 1975 *They Came from Within*, un vero *hit*: tradotto in 14 lingue, venduto a più di 35 paesi, il film costato solo 185.000 dollari ne fruttò oltre 5 milioni. È del 1977 *Rabid*, prodotto sempre dalla Cinepix, e nell'estate dello stesso anno Cronenberg dirige *Fast Company*, un *racing film* con William Smith e John Saxon. Lavora anche per la Canadian Broadcasting Corporation, realizzando due show televisivi in videotape (*The Victim* e *The Lie Chair*) nonché il tv-movie *The Italian Machine*. Il suo film successivo è *The Brood* (1979), seguito quindi da *Scanners* (1980) per la Avco Embassy Pictures.

«Lo slogan promozionale per *Rabid* era «Non puoi fidarti di tua madre, non puoi fidarti del tuo vicino o del tuo migliore amico. Adesso sono normali; l'istante dopo sono... *Rabid*». Non voglio sembrare molto freudiano al riguardo, ma la sola idea, ad esempio, che un genitore voglia distruggere il proprio figlio è davvero terrificante, poiché da un genitore ci si aspetta assolutamente l'opposto. Così questo modo di rivoltare la frittata, e quella realtà psicologica che vi si cela dietro, le potenzialità e le possibilità di una cosa del genere, è il tipo di orrore per cui provo interesse. In questo modo tutto è molto interiore. Il fatto che il mio film intitolato *Shivers* in Canada è stato chiamato qui *They Came from Within* – invece di "from outer space" – lo ritengo molto indovinato ed appropriato. Questo dimostra su cosa mi oriento quando faccio un film».

«Non mi sono avvicinato all'attività di regista dal lato economico o accademico. Devo confessare che considero questa attività come un'arte, e me stesso un artista. Nella mia carriera a volte questo l'ho negato, ma era solo un fatto difensivo. Sono cresciuto con la tradizionale idea che definisce l'arte come un'attività sovversiva, in quanto ha a che fare con l'inconscio e con cose che la società ha bisogno di tenere sotto controllo, cosicché c'è sempre una strana tensione per me fra vera arte e società – che è rappresentata dai censori e da un sacco di altre cose. Cosicché quando faccio dell'arte, io non ho assolutamente alcun genere di responsabilità sociale: è come sognare. E quando si sogna, che siano sogni freudiani o sogni violenti o qualsiasi altra cosa, non si hanno responsabilità sociali. Quando la sveglia smette di suonare e devi andare a lavorare, allora hai delle responsabilità sociali. Per me è la stessa cosa. È una cosa necessaria il sognare, e per me è una cosa necessaria fare film. Quando si tratta dei miei figli, della mia famiglia, dei contratti che faccio per la regia di un film, sono una persona socialmente responsabile, ma nella sostanza del film, io credo che, per la stessa natura dell'atto in questione, sia una responsabilità anti-sociale».

«I miei film tendono ad essere molto consci del corpo. Il corpo, e quel che è e quel che fa e quel che può fare tende ad essere una cosa molto centrale nei miei film. Non è mai stata una cosa cosciente, ma a poco a poco mi sono reso conto che ero più interessato alle cose che ci accadono dentro – mentalmente e fisicamente – di quanto non lo fossi nei confronti

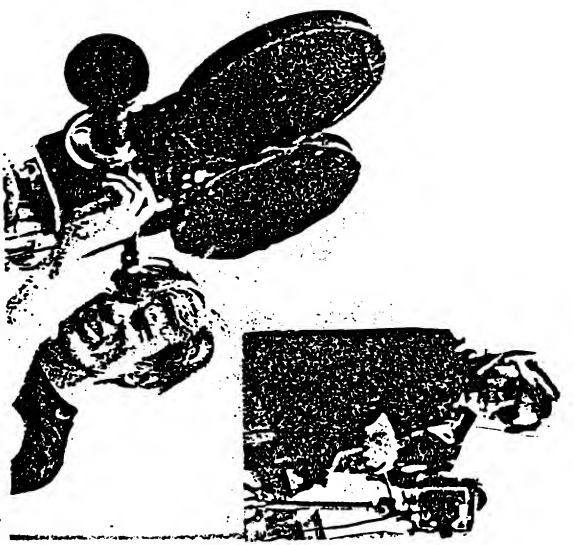
di un tipo di minaccia esterna: ragione per cui si può dire legittimamente che nessuno dei miei film è un *monster movie*. Sino ad un certo punto, è il nostro corpo il mostro, la nostra stessa esistenza».

David, come pensi che saranno i film dell'orrore fra cinque anni?
«A me lo chiedi? Non he ho affatto idea. Alcuni film saranno esattamente uguali a cinque anni fa. Ma il genere ha ancora molto spazio in cui muoversi; parlavamo prima dei *monster movies*: si tratta di un sottogenere, una fetta della stessa torta. Non so dire se vi sia una progressione cronologica, un'evoluzione del genere. Non so proprio se le storie che raccontiamo adesso siano migliori o più complesse di quelle di una volta. Certo è che esse riflettono il loro contesto sociale; ma non chiedermi quale esso possa essere fra cinque anni, perché non ne ho proprio idea».

Da «Fangoria», nn. 20 e 21, 1982

Il cinema fa più di quanto non si possa fare col teatro o con i concerti, dove ci si limita a restare seduti, e lo penso che la televisione farà più del cinema. Si possono fare più cose guardando i miei film che con altri tipi di film: si può mangiare e bere e tossire e fumare e smettere di guardare lo schermo e poi guardarlo di nuovo e i film stanno ancora lì. Non è il cinema ideale, è soltanto il mio tipo di cinema. I miei film bastano a se stessi, tutti in 16 mm. e in bianco e nero, lo stesso faccio la fotografia, e i film di 70' hanno un sonoro ottico piuttosto mediocre, che cambieremo quando avremo un magnetofono appropriato. Trovo che il montaggio sia troppo faticoso per me. E, allo stato attuale delle cose, le facilitazioni offerte da un laboratorio sono troppo stupide e poco sicure. Si tratta di film sperimentali; li chiamo così perché non so quello che faccio. Mi interessano le reazioni del pubblico ai miei film: essi saranno adesso degli esperimenti, in un certo senso, per saggiarne le reazioni. Mi piacciono i film-makers del Nuovo Cinema Americano underground. Il trovo straordinari. Un Film Underground è un film che si fa e che si mostra - underground -, come alla Film-Makers' Cinematheque della 41ma strada. Mi piacciono tutti i generi di film, ad eccezione di quelli di animazione, non saprei perché, tutti salvo i - cartoons -. L'arte figurativa e il film non hanno niente a che fare tra di loro: un film è semplicemente qualcosa che si fotografa, non è fatto per metterci della pittura. Semplicemente non mi piace, ma ciò non significa che non vada bene. Scorpio Rising di Kenneth Anger mi ha interessato, è uno strano film... avrebbe potuto essere migliore con una colonna sonora corretta, come il mio Vinyl, che tratta in sostanza lo stesso tema, ma che era un film sado-masochista. Scorpio Rising era realistico, mentre Vinyl era realistico e non realistico, era semplicemente un'atmosfera.

ANDY WARHOL 1966



Ho fatto i miei primi film con un solo attore che faceva la stessa cosa sullo schermo per diverse ore: mangiare, dormire o fumare. L'ho fatto perché in generale le persone non vanno al cinema che per vedere la star, per divorarla, e qui almeno c'è la possibilità di vedere la star quanto si vuole, poco importa cosa stia facendo, e di divorarla a sazietà. Era anche più facile a farsi.


HEALTERSKELTER
guidö règgi
v.màzzini 5
42ö2ö (re)
quattroCastella
Alle Pàpa
v. zuccardiMerli
n°3 --4ö141 BO
PROIETTORE FESTACOLOR
H.
S.

artaud
anger
coppola
warhol
jodorowsky
spielberg
jarman
herzog
dali

ecc.....



OCCULTURE, A SYNTHESIS OF ART, OCCULT AND LITERATURE
COMBINED TO CREATE A NEW CURRENT OF RADICAL EXCELLENCE



copy number 05